31761 07367190 1

MICHELAGNIOLO BUONARROTI

QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZU SEINER

GESCHICHTE UND KUNST

DARGESTELLT

VON

KARL FREY
PROFESSOR DER NEUEREN KUNSTGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

BAND I

MICHELAGNIOLOS JUGENDJAHRE

BERLIN
VERLAG VON KARL CURTIUS
1907

B
23
9F7
d.1

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/michelagniolobuo01frey

MICHELAGNIOLO BUONARROTI

QUELLEN UND FORSCHUNGEN

ZU SEINER

GESCHICHTE UND KUNST

DARGESTELLT

VON

KARL FREY

PROFESSOR DER NEUEREN KUNSTGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

BAND I

MICHELAGNIOLOS JUGENDJAHRE

BERLIN
VERLAG VON KARL CURTIUS
1907

LIBRARY
OCT 27 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

NB
623
B9F7
bd.1

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

VORBEMERKUNG.

Die nachfolgenden Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunst Michelagniolos Buonarroti (abgekürzt: QF.) haben den Zweck, meine Darstellung in Punkten, die mir besonders wichtig und der Erörterung wert erschienen sind, zu erläutern, zu ergänzen und zu begründen. Vollständigkeit ist nicht beabsichtigt, dürfte auch bei dem heutigen Stande der Quellenforschung ausgeschlossen sein. Meine Ausführungen und Untersuchungen, die vielfach neues Material, das ich im Laufe der Zeit gesammelt habe, beibringen, erweisen sich einmal als längere Anmerkungen zur Biographie; viele davon tragen aber auch einen selbständigeren Charakter und dürften allgemeineres Interesse beanspruchen. Aus Zweckmäßigkeitsgründen erscheinen die Quellen und Forschungen als gesonderte Abteilung, die vom eigentlichen Texte leicht abgetrennt werden kann. Zur leichteren Auffindung des Zusammengehörigen habe ich sie in Kapitel geteilt, die denen der Biographie entsprechen, sie durchlaufend numerirt und endlich mit ausführlichen Indices versehen, die die Benutzbarkeit des Ganzen hoffentlich erleichtern.

Berlin, den 26. März 1907.

Karl Frey.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorbemerkung III

Erstes Kapitel des Textes . . . . . 1—23

I. Caprese und Chiusi . . . . . 1—2
Urkunden über den Anheimfall dieser Orte an Florenz.
Potestariat von Caprese und Chiusi.
Buonarroti (Leonardo, Ludovico) als Potestà.
Geburtshaus Michelagniolos in Caprese.

II. Michelagniolos Geburt . . . . . 3—4
Bericht der Biographen.
Nativität Michelagniolos vom 6. März 1474/75 (aus den Ricordi Ludovicos Buonarroti).

III. Michelagniolo und die Grafen von Canossa . . . . . 4—6
Die Grafen von Canossa (Allgemeines, Herkunft, Glieder).
Die Grafen von Canossa als Florentiner Beamte (Potestà, Capitani).
Brief des Grafen Alessandro von Canossa vom 8. Oktober 1520.

IV. Die Buonarroti-Simoni . . . . . 6—16
Die Familienüberlieferung.
Bisnipotes Genealogie von 1636.
1. Wappen der Buonarroti (nach Urkunden) . . . . . 7—8
2. Name und Namenswandel . . . . . 8—10
Schreibung des Namens.
a. Simone und Buonarrota als Vornamen.
b. Simoni und Buonarroti als Gentilnamen.
Die von Michelagniolo (3. Dezember 1547) festgesetzte Namensform.
3. Abstammung und Geschlechtstafel . . . . . 10—13
Michelagniolos Eltern.
Michelagniolos fünf Brüder (besonders Leonardo, Buonarroto, Matteo; des letzteren Brief vom 7. Juli 1520).
4. Stammbaum der Buonarroti Simoni 12a
5. Die Buonarroti-Simoni als Träger öffentlicher Ämter . . . . 13—14
(Prioren; Buonuomini; Gonfalonieri der Kompagnien.)
6. Denunzie de' Beni di alcuni Buonarroti-Simoni . . . . . 14—16
(Lionardos und Micheles von 1427; Lionardos von 1457; Micheles und Filippos di Tomaso di Narduccio tintore von 1469/70.)

V. Verstand Michelagniolo Latein? . . . . . 16—17

Seite

VI. Früheste Arbeiten Michelagniolos vor und während der Lehrzeit bei Domenico Ghirlandajo . . . . . 17—22
A. Die schriftliche Überlieferung . . . . . 17—18
B. Michelagniolos angebliche Exercitien . . . . . 18—19
C. Michelagniolos Zeichnungen (Liste derselben 1—13) . . . . . 19—22
VII. Michelagniolos Verstümmelung (Pietro Torrigiani) . . . . . 22—23
Zweites und Drittes Kapitel des Textes . . . . . 24—81
VIII. Mediceische Wohnungen . . . . . 24—64
A. Der Stadtpalast in der Via Larga . . . . . 24—62
a. Die Zeit seiner Erbauung . . . . . 24—38
1. Der Zibaldone Giannozzos Salviati und das Jahr 1444 . . 24—26
(Inhalt und Wertung des Codex'.)
2. Priorität und Bedeutung des Palazzo Medici im Quattrocento . . . . . 26—28
Zeitverhältnisse; ökonomische Bedingungen der Medici; ihre Bautätigkeit. San Lorenzo (Baudaten; Sakristei; ihr Schmuck; die Sängertribüne in San Lorenzo; das Delfinenmotiv.)
3. Urkunden über den Palazzo Medici 29
(Denunzia de' beni de' Medici von 1430.)
4. Denunzia von 1440—1459. Mediceischer Erbvertrag . . . 30—31
5. Baugeschichtliches und Erweiterungen . . . . . 31—34
(Denunzie von 1427 ff.; 1458 ff.; 1468; Häuser; Güter; Trafichi; Bocche.)
6. Denunzia de' beni di Piero il Gottoso a. 1470 34
7. Denunzia de' beni di Pierfrancesco de' Medici 34
8. Denunzia de' beni di Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco de' Medici a. 1480 . . . . . 34—35
(Orto; Atelier Michelagniolos)
9. Auseinandersetzung Lorenzos und Giulianos di Piero — mit Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco de' Medici anno 1476/1485 . . . . . 35—36
Die Bauzeiten, die Ausschmückung des Palazzo Medici. Résumé . . . . . 36—38
b. Anlage und innere Anordnung des Palazzo Medici . . . . . 39—50
Filaretes Traktat; Mediceische Palastinventare von 1492 (1512), 1531: — Das Erdgeschoß. Mezzanin. Erstes Stockwerk. Oberstock. Rekonstruktionsversuch in zwei Plänen. Résumé.
c. Lorenzos Scrittojo . . . . . 51—53
(Allgemeines über Scrittoi; Namenserklärung; Scrittoi in mediceischen Villen; Scrittojo Lorenzos and Pieros im Stadtpalaste, Lage und Einrichtung.)
d. Lorenzos Bibliothek. Bibliotheksordnung . . . . . 54—62
1. Verleihung von Silbersachen . . . . . 57—58
2. Verleihung von Büchern und Handschriften (nach Lorenzos und Pieros Ricordi von 1480—1494) . . . . . 58—62
B. Das Casino Mediceo bei San Marco . . . . . 62—64
Entstehung; Erwerb; Kunstschule; Kunsteleven; Zeit der Errichtung; spätere Schicksale.
IX. Aus den Ricordi Lorenzos nnd Pieros Magnifici; Auszüge über Sport, Kunst, Wissenschaft und häusliches Leben von 1477—1494 65—73

Seite

X. Piero II. de' Medici (il Fiero) . . . . . 73—76
1. Brief Angelos Poliziano an Lorenzo il Magnifico vom 16. April 1479 73
2. Brief Pieros de' Medici an seinen Vater vom 13. (?) Juni 1479 73—74
3. Piero de' Medici an denselben. Juni 1479? 74
4. Piero de' Medici an denselben vom 11. September 1485 . . . 74
5. Lorenzo il Magnifico an Piero II. vom 9. Mai 1490 75
6. Lorenzo il Magnifico an denselben vom 19. Mai 1490 75
7. Pieros II. Glückwunschsambassade nach Rom vom Jahre 1492 (Ritratto della ifpexa della gita) 76

XI. Bertoldo di Giovanni . . . . . 77—79
Bertoldos burlesker Brief an Lorenzo vom 26./27. Juli 1479. Text und Übersetzung.

XII. Donatello und Michelagniolo, eine Parallele . . . . . 79—81

Viertes Kapitel des Textes . . . . . 82—102

XIII. Die Kentauernschlacht . . . . . 82—84
(Die Marmortafel; Quelle der Darstellung; Verhältnis zu den Vorgängern.)

XIV. Die Madonna an der Treppe . . . . . 84—90
(Die Marmortafel; die Quellen und Relationen: 1. Zu Donatello. 2. Nimbus. 3. Zu Bertoldo. 4. Zur Antike. 5. Zu Desiderio da Settignano. Die Madonna Dreyfuß und ihre Repliken; Heseltinezeichnung.)

XV. Unächte Arbeiten aus der Zeit des mediceischen Aufenthaltes Michelagniolos . . . . . 91—102
1. Die Faunsmaske 91
2. Apollo und Marsyas . . . . . 91—98
(Lorenzo Ghiberti und der Medicikarneol; seine Herkunft und seine Schicksale; das Liphartrelief, seine Erhaltung, sein Stil und Wert.)
3. Apollo mit der Geige . . . . . 98—99
(Adolf Hildebrandts und Bodes Wertung der Statuette.)
4. Bacchos und Ampelos . . . . . 99—102
(Beschreibung, Stil, Kritik, Zuweisung.)

Fünftes Kapitel des Textes . . . . . 103—110

XVI. Der Herkules der Casa Strozzi und der Crucifixus von Santo Spirito 103—110
1. Der Herkules . . . . . 103—106
(Die Überlieferung, Gestalt und Schicksale des Herkules, Nachbildungen der Statue und Herkulesdarstellungen.)
2. Das Krucifix von Santo Spirito . . . . . 106—110
(Michelagniolos Arbeit und ihre mutmaßlichen Schicksale; Urkundliches über den Prior von Santo Spirito Nicolao di Giovanni di Lapo Bichiellini; Bau der Kirche und Sakristei von Santo Spirito.)

Siebentes Kapitel des Textes . . . . . 111—118

XVII. Michelagniolo und Savonarola . . . . . 111—118
Kritik der Auffassungen; Michelagniolo ein Piagnone?; Brief Michelagniolos an Piero Gondi vom 26. Januar 1524 (st. c.); der Christus der Minerva; Familienzerwürfnisse; Fra Leonardo Buonarroti und sein Verhältnis zu Savonarola; Michelagniolos Briefe vom 2. Juli 1496, 1. Juli 1497 und 10. März 1498 (st. c.).

Seite

Achtes Kapitel des Textes . . . . . 119—133

XVIII. 1. Michelagniolos Flucht nach Bologna: Zur Datirung des Giovannino . . . . . 119—123

Brief Ser Amedeos an Adriano vom 14. Oktober 1494 nebst einem Sonette; Michelagniolos Rückkehr nach Florenz.

2. Die Arca di San Domenico . . . . . 123—133

Beschreibung, Entstehungsgeschichte und -Zeit, sowie Wertung der Arca (mit Dokumenten): Nicola Pisano, Fra Guiglielmo, Nicola dall' Arca, Michelagniolo. — Michelagniolos Statuetten: der Engel, St. Petronius, St. Prokul.

Neuntes Kapitel des Textes . . . . . 134—139

XIX. 1. Michelagniolos Cupido . . . . . 134—137

Langes Hypothese. Urkundliches über das Werk. (Briefe Antons Maria de Mirandola an Isabella von Mantua vom 27. Juni und 23. Juli 1496.

2. Michelagniolo und die Este-Gonzaga . . . . . 137—139

Briefe und Urkunden I. von 1519; — II. von 1521; — III. vom 16. Juni 1523; — IV. von 1527; — V—VII. Briefe Giovanni Borromeos an den Marchese von Mantua vom 1./7. März; 3. April 1527; — VIII. IX. Briefe Anton Maria Folengos an Calandra vom 4. März und 17. April 1538; — X. Brief des Bischofs von Fano an Ercole Gonzaga vom 12. Mai 1546.

Eilftes Kapitel des Textes 140

XX. Zu Michelagniolos Pietà 140

1. Brief der Signorie von Florenz an den Marchese von Massa-Carrara vom 18. April 1498.

2. Brief der Signorie von Florenz an den Kardinal von Saint Denis vom 18. April 1498.

ERSTES KAPITEL.

I. Caprese und Chiusi.

Die Staatsverträge, welche sich auf den Anheimfall von Arezzo, Caprese und Chiusi an Florenz beziehen, hat C. Guasti in den Capitoli del Comune di Firenze (vol. I. p. 357 ff., 371, 440, 481) ad 1384 22.—30. April, 27.—30. Oktober; 1385 22.—29. Juni; 1386 (st. c.) 7.—26. Januar; 1396 20. Dezember usw. publizirt. Caprese machte den Anfang mit der Unterwerfung, die nach dem Wortlaute der Urkunden eine freiwillige gewesen war. Darin heißt es: Come da molti anni siano infestati dalle guerre cosi dai vicini come da forestieri, per cui non possono difendere e governare im pacifico stato, se non si sottomettono e pongono sotto la protezione del Comune di Firenze, ... al Comune di Firenze sottomettendoli in perpetuo etc. — Über Caprese am Singerna, einem Flüßchen, dessen Wasser in den Tiber fließt, vergleiche jetzt auch das liebenswürdige, doch weitschweifige und nicht immer exakt gearbeitete Buch von Geremia Chinali: Caprese e Michelangelo Buonarroti, Arezzo 1904.

Die Abfindungssummen, die Florenz für die Übergabe der Stadt Arezzo mit der Burg in ihr, dem Cassero, — das Wort stammt wohl aus dem Arabischen. In dem Palermo der Sarazenen hieß z. B. der hochgelegene Stadtteil mit der Burg el Kasr — und der festen Orte ihres Contado zu zahlen hatte, waren für damalige Verhältnisse enorm (an Herrn von Coucy z. B. 40000 flor.). Am 22./23. Juni 1385 erhielten die Prioren die Ermächtigung: balia di trattare con Guido da Pietramala per i Castelli di Chiusi e Murlo.

Das Potestariat von Caprese gehörte zu denen IV., seit der Zusammenlegung mit Chiusi aber zu denen III. Ordnung. Die Vereinigung erwies sich wohl wegen des unbedeutenden Geschäftsumfanges und mit Rücksicht auf die geringe Bevölkerungsziffer als notwendig. Nach Chinali (l. c. p. 58) saßen a. 1898 in Caprese 450 Familien mit 2933 Einwohnern, anno 1551 nur 1963 Einwohner. In den Kriegszeiten des Trecento wird die Bevölkerung noch stärker reduzirt, unter Ludovico Buonarroti oder Ende des Quattrocento wohl wieder etwas höher gewesen sein. Dem Podestà standen zwei Notare, einer davon für Chiusi, der andere für Caprese, drei Amtsdiener und ein Pferd zu, außerdem ein Salär von 500 lire: — quod potestaria Capresis et potestaria Clusij . . . intelligantur cum eorum curiis, hominibus et personis simul unite et reducte ad unam potestariam, que vocetur Capresis et Clusii, et quod deputetur potestas per viam extractionis de bursa plebis Sancti Stephani cum duobus notariis, tribus famulis et uno equo et cum salario librarum quingentarum pro semestri, solvendo per libram et soldum communium et hominum suppositorum. Et

quod ipse potestas prima vice cum uno notario habitet et residentiam faciat in castro Capresis et secunda vice Clusij pur com *(sic)* uno notario, et sic successive et alternative procedatur etc. (Provision der Comune vom 21. Dezember 1428, Chinali p. 252 ff.).

Chinali gibt eine dankenswerte Liste der amtirenden Podestà vom Jahre 1386 (November) bis 1772 (13. April, dem Termin der Aufhebung dieses Postens). Danach war Leonardo di Buonarrota Simoni (vom 31. März bis 30. September 1454) der 126., Ludovico der 169. Podestà. Der ihn betreffende Passus der Tratte estrinseci (Staatsarchiv dal 1472—1491 a carta 73) lautet:

Potestas capresis cum duobus notariis, } cum ſalario librarum quingentarum ad
tribus famulis, uno equo } dictam potestariam

(und der Haken kündigt an, daß von diesen 500 ℔ alle Kosten, auch die für Pferd und Leute zu bestreiten waren) —: Lodouicus leonardi buonarrota ſimonj . . . die ultimo Septembris 1474. Sein Vorgänger (31. März bis 30. September 1474) war Tomas Ubertini gherardi riſalitj, sein Nachfolger (31. März bis 30. September 1475) Jacobus antonii tedicis de albizis.

Über Michelagniolos Geburtshaus fehlt jede Kunde. Bereits am 10. Oktober 1484 (Chinali p. 276) wird das Domizil des Podestà in Caprese reparirt: — per havere alcuni mancamenti, per liquali el detto potestà se fermò in Chiusi. — Darauf der Beschluß di allogare e riordinare l' abitazione di detto messer lo potestà e massima la cucina etc. — Der Zahn der Zeit, weitere Umbauten und „Restaurationen" haben bewirkt, daß jede Spur fast heute verwischt ist. Allen diesbezüglichen Kombinationen ist daher mit Mißtrauen zu begegnen. So z. B. sicher der Annahme des Ingenieur Luigi Mercati aus Caprese, der den Grundriß des Kastells vom Jahre 1260 zu rekonstruiren versucht — (Chinali p. 33 gibt eine Abbildung davon) — und die heutige Casa Comunale, vis-à-vis vom alten Eingange gelegen, als ursprünglichen Sitz der Podestà und folglich als Michelagniolos Geburtshaus und in ihr speziell ein kleines Gemach, das relativ das besterhaltene von allen ist und gemeinsam mit der Küche (!) das Licht empfängt, als Wochenstube von Michelagniolos Mutter bezeichnet hat. Auf diese Autorität hin wurden bei der Centenarfeier von 1875 Marmortafeln mit entsprechenden Inschriften innen und außen an diesem Hause angebracht, und mit obligaten Reden und Festessen, wie das in Italien so üblich ist, das denkwürdige Ereignis gefeiert. Neuere Ausgrabungen haben aber ergeben, daß die Trace des alten Kastells ganz anders lief; auch residirten die Podestà ursprünglich nicht in dem Gemeindehause. Chinali vermutet, — wir wollen annehmen, mit besserem Rechte (p. 268), — daß das Wohnhaus des heutigen Medico comunale, gleich links vom Eingange als Potestaria und also als Geburtshaus Michelagniolos in Anspruch zu nehmen sei. Doch, ich wiederhole es, ein sicherer Anhalt fehlt, und niemals wird die Möglichkeit geboten sein, pietäts- und stimmungsvolle Wallfahrten zur Wiege Michelagniolos in Caprese zu veranstalten, wie dies bei Raffael mit Giovanni Santis Haus in der Contrada del Monte zu Urbino der Fall zu sein pflegt.

Das Wappen von Caprese zeigt — in Anspielung auf den Namen der Comune: capra, caprese, und wie bei Can-ossa — eine aufrechtstehende Ziege in rotem Felde, die von einem Zweige Blätter frißt; daher:

„Ma rosso di Caprese è lo stendardo
Con una capra, che la frasca pasce."

II. Michelagniolos Geburt.

Condivis 1474 il di sesto di Marzo, quattro hore inanzi giorno, in lunedi — und Vasaris l'anno 1474 ... il sesto dì di Marzo, la domenica, intorno all'otto ore di notte — bedeuten dasselbe. Vasari, der anno 1550/51 in der ersten Redaktion der Vite nur das Jahresdatum kannte und Michelagniolo in Florenz zur Welt kommen ließ, wollte durch diese Umschreibung seine Entlehnung verschleiern. Wie flüchtig aber Vasari arbeitete, und wie unverfroren er dabei auf die Urteilslosigkeit seiner Leser spekulirte, geht daraus hervor, daß er zwar in der zweiten Redaktion der Vita Michelagniolos nach Condivi den Geburtsort richtig eingesetzt, sich aber nicht die Mühe genommen hat, seine ältere falsche Angabe nun auch durchgängig in den Biographien zu berichtigen. Im Leben Jacopos Sansovino z. B. (Frey, Vasari II Nr. 155 p. 392) läßt er Michelagniolo nach wie vor in der Via Ghibellina in Florenz geboren sein. Dieser Fall ist für Vasaris Arbeitsmethode typisch.

Condivi entnahm seine Notiz der Kopie der Nativität, die Leonardo Buonarroti auf Geheiß seines Onkels in späteren Jahren mehrmals (mindestens zweimal) nach Ludovicos seines Großvaters Autograph im libro delle Ricordanze anfertigen und nach Rom senden mußte. So am 14. April 1548: Vorrei, che mi mandassi la mia natiuita, come mi mandasti un altra uolta, apunto come sta in su libro di nostro padre, perche lo perduta (Mil. Briefe p. 223). Diese Kopien Leonardos sowie Ludovicos Original existiren heute nicht mehr. Was im Arch. Buon cod. XII Nr. 26 aufbewahrt wird, ist die Abschrift eines Unbekannten aus späterer Zeit (17. sec.), der Ludovicos (oder Leonardos) Hand nicht recht lesen konnte und daher besonders in den Namen Fehler gemacht hat.[1]) Sie lautet:

†

Copia del tempo di michelagnelo *(sic)* buonarotj cauato delle *(sic)* ricordanze di lodouico ſuo padre da car^{na}. *(sic)*.

Ricordo come ogi questo di 6 di marzo 1474 — mi nacque un fanciulo mastio; posigli nome michelagnolo et nacque in lunedi matina inanzj di 4 o 5 ore et nacquemi essendo io potesta di capreſe, et a' capreſe nacque. E' compari furno questj di sotto nominatj. Batezossj *(sic)* addi 8 detto nella chiesa di santo giouannj di capreſe. Questi sono e' comparj:

Don daniello di ſer buonaguida da firenze, rettor' di santo giouannj di capreſe.
Don Andrea di .... da poppi, rettor' della badia di diariano *(wohl Dicciano, Decianum am Singerna, 2 Miglien westlich von Caprese)*.
Giouannj di naurij *(nannj?)* da da *(sic)* capreſe
Jacopo di francesco da caſurio *(Casuccio? man könnte auch einen Leſefehler für Salutio, eine Gemeinde bei Caprese, annehmen)*.
Marco di Giorgio da capreſe.
Giouannj di biaggio da capreſe } *(waren wohl Brüder)*.
Andrea di biaggio da capreſe }
Francesco di Jacopo del anduino da Capreſe
Ser bart.° di Santj del lanſe nottaro

[1]) Auch Chinalis Abdruck (p. 261) ist ungenau; desgleichen irrt er, wenn er diese copia dem Leonardo Buonarroti zuweist.

Nota che Addj 6 di marzo 1474 e *(è)* alla fiorentina ab incarnatione, et alla romana ab natiuitate e *(è)* 1475.[1])

Auch Ludovicos libro delle ricordanze existirt nicht mehr. Es ist nicht zu verwechseln mit jenem libro scritto a mano di cronache fiorentine, das Michelagniolo in einem Briefe an Leonardo Buonarroti vom 3. Dezember 1547[2]) erwähnt, und welches u. a. eine Art von Stammbaum der Buonarroti Simoni, etwa von der Mitte des Trecento an — Buonarrota 1355 bis 1405 — enthalten zu haben scheint. Somit läßt sich Bestimmtes über den Umfang und Inhalt der Ricordi nicht mehr sagen; doch ist anzunehmen, daß darin außer Michelagniolos Nativität ebenso die seiner Brüder, alle wichtigen Vorkommnisse in der Familie Ludovicos, die Ausgaben für den Unterricht und Unterhalt, Güterverkäufe und -Erwerbungen u. dgl. m. enthalten waren. Auch Ludovicos Aufzeichnung über Michelagniolos Eintritt in Domenico Ghirlandajos Lehre vom 1. April 1488 (Vas.), endlich das Horoskop, das Condivi und nach diesem, doch mit anderen Worten, Vasari mitteilen, werden dazu gehört haben.

III. Michelagniolo und die Grafen von Canossa.

Die Herren, Grafen und Marchesi von Canossa führen ihr Geschlecht auf einen Albert zurück, der vielleicht ein Vasall der Großgräfin Mathilde und speziell Befehlshaber ihrer Burg Canossa — Canusium — gewesen war, welche auf hohem und schwer zugänglichem Fels gelegen und durch einen dreifachen Mauerring geschützt, damals für unbezwinglich galt.[3]) Kaiser Heinrich V., der Erbe des ausgedehnten Besitzes an Reichsgütern und Alloden Mathildens, hatte ihn mit dieser Burg belehnt, als er in Canossa Hof hielt, in jener Veste, vor der fast vierzig Jahre vorher sein Vater in bitterer Winterkälte gestanden und lange vergeblich von einem harten und fanatischen Oberpriester Losspruch vom Kirchenbanne erheischt hatte (17. April 1116).[4]) So waren die Herren von Canossa Lehnsträger des Reiches geworden, und dieses Verhältnis blieb Jahrhunderte hindurch bestehen, wie aus verschiedenen Bestätigungen nnd Investituren Deutscher Kaiser hervorgeht: So z. B. erhielt Guido, erster Podestà von Bologna, zusammen mit seinen Brüdern Rolandino und Alberto, Söhnen Rolandinos und Enkeln jenes Albert, am 11. Februar 1185 den Besitz von Canossa, Bianello und Gesso von Kaiser Friedrich Barbarossa bestätigt.[5]) Diese Schlösser gehörten zu den „quatuor Castella", welche die Großgräfin a. 1112 angeblich hatte erbauen lassen. Graf Simon, der im Jahre 1404 mit 400 Lanzen sich in den Dienst Venedigs begab, dann erster Capitano von Verona wurde und dort seinen ständigen

[1]) Chinali (l. c. p. 261 f.) list für naurij — Parri (?). Ein Giovanni di Parri läßt sich in der Tat in den Partiti der Potestaria von Caprese, die leider nur bis 1483 zurückreichen, bis 1504 verfolgen. — Für anduino: Landuccio, aus einer alten und begüterten Capresaner Familie, die noch heute blüht. „lanse" ist nicht zu erklären. Jacopo di Francesco da Casuccio und Andrea Biagi sind für 1484 und 1485 resp. für 1484—1492 zu belegen.

[2]) Mil. Nr. CLXXII p. 198 mit dem falschen Datum 1546. Der Brief ist laut Vermerk auf dem Rücken am 3. Dezember 1547 geschrieben und am 9. Dezember in Leonardos Hände gelangt. Nun wird auch der nächste Brief Michelagniolos vom 17. Dezember 1547 (Mil. p. 214), besonders sein Schlußsatz verständlich.

[3]) Gütige Mitteilung des Marchese Lodovico di Canossa zu Verona.

[4]) Stumpf Nr. 3129.

[5]) Stumpf Nr. 4410. Muratori antiq. It. I. p. 610.

Wohnsitz nahm, erhielt im Jahre 1432 von Kaiser Sigismund, — Graf Nicolo, der Vater der Grafen Alessandro und Alberto, mit denen Michelagniolo korrespondirte, von Kaiser Friedrich III. die Investitur.[1])

Der Großvater der Grafen Simone und Nicolo, Graf Gabriotto, hatte zwei Söhne: Baccarino und Alberto, mit denen sich das Feudalgeschlecht in zwei Linien teilte. Von Baccarino stammen die Marchesi di Canossa in Verona, von Alberto der Zweig Canossa-Bianello ab: 1) Alberto, 2) Nicolo, 3) Alessandro und Alberto usw. Die Linie Bianello erlosch um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit Caterina, die einen Marchese Rangone heiratete. Ihr Archiv befindet sich teilweise heute im Staatsarchive von Reggio (Emilia). Dem Zweige von Verona, der noch heute blüht, gehörte z. B. der berühmte Bischof Ludwig von Bayeux, ein Gönner Raffaels, an († 1532; er war der Sohn eines Grafen Bartolommeo und Urenkel des Grafen Simon). Ein Graf Simone Canossa ist also beglaubigt, aber für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts als Sohn Baccarinos; nicht des Rolandino capitano del popolo Fiorentino a. 1283 (Gotti II. 4; vergl. unten); auch nicht für das Jahr 1250 und erst recht nicht als Podestà von Florenz. Graf Alessandro hatte sich eben geirrt, als er Michelagniolo eine diesbezügliche Nachricht übermittelte.

In der Serie der Podestà und Capitani del popolo von Florenz[2]) werden genannt als Podestà: a. 1250 D. Rainerius de Montemurlo qui offitium non complevit, eo quod die 13 novembris 1250, collapsa domo in qua habitabat, sub ruinis vitam cum morte commutavit. — Sodann D. Guido de Canossa de Regio pro sex mensibus initiatis x Aprilis 1382. ind. 5. — Endlich D. Joannesfranciscus de Aldobrandis siue de Aldourandis de Bononia pro semestre incepto 22 nouembris 1486 ind. 5.[3]) Dessen Schild ist zweigeteilt durch einen goldenen Balken auf blauem Grunde; in der oberen Hälfte eine goldene Rosette, in der unteren ein goldener Winkel. Demnach irrt Dolfi (famiglie nobili di Bologna), der Giovanfrancesco Aldrovandi a. 1483 Podestà von Lucca und a. 1488 von Florenz sein läßt. A. 1488 wurde er vielmehr in Bologna einer der Sedici und, nach der Aufhebung dieser obersten Behörde, am 17. November 1506 Senator und Mitglied des Rates der Vierzig, von Julius II. dazu ernannt. — Erster Capitano del popolo in Florenz war D. Ubertus de Lucca pro anno incepto de mense octobris 1250 ind. 9. — Ferner D. Rolandinus de Canossa capitaneus populi, conservator pacis et defensor artium et artificum ciuitatis Flor^{e}., pro anno incepto p^{o}. Maij 1283 ind. 11.

Die einzige „urkundliche" Grundlage, auf die Michelagniolo die angebliche Abstammung seines Geschlechtes von den Grafen Canossa und weiter von Kaiser Heinrich II. zurückführen konnte, gewährte ihm ein Brief des Grafen Alessandro vom 8. Oktober 1520. Dieses wohl durch Nachfragen des Künstlers veranlaßte Schriftstück ist auf irgend eine Weise aus dem Arch. Buon. in den Besitz des Cavaliere Achille Migliavacca in Mailand gekommen, der davon eine ziemlich genaue Faksimilereproduktion durch Daelli veranstalten ließ;[4]) von da mit anderen Papieren ins Britische Museum, wo ich es habe einsehen und genau in der Orthographie des Originales kopiren können. Es lautet:

---

[1]) Andere Bestätigungen vom Jahre 1160 (Herzog Welf), 1311 (Heinrich VII.), 1335 (Scaliger), 1355 und 1358 (Karl IV.) sind im Archivio di Stato zu Reggio, doch in Kopien, nicht in Originalurkunden erhalten.

[2]) Arch. di Stato, Spogli Strozziani.

[3]) Vergl. den Text cap. VII; VIII.

[4]) Carte Michelangiolesche inedite Nr. 15.

Parente hon̄: sō ſtato ī nome v̄ro viſitato da zoane da regio dipītor' ch̄ mi e *(è)* ſtato molto grato: ma piu mi saria ſtato caro hauerui veduto preſentialmente et ch̄ fuſti venuto ad cognoſcer' li v̄ri et caſa v̄ra: et se haueſsi saputo qu°. *(quando)* veniſti a Carara: saria venuto ad sforzarui ad venir' qui alla caxa *(casa)* ad cognoscerla et golderla qualche dj cū noj. vi offeriſcho per sempre quello habiamo, el conte alberto mio fratello et mi: et se per voj possiamo qualche cossa sempre saremo parati ad farui a piacer' et vogliamo ch̄ vi possiate valeř de noj et de tuto quello hauemo como noj medemi: cum confortaruj ch̄ vna qualch̄ volta vogliate venir' ad conoſcer' la casa v̄ra; et altro no mi accadeuo dir. ī v̄ra bona gratia mi racoman° *(raccommando)*.

Bem che so nō bisogna vi racoman°. zoane p̄te *(presente)* latore, qual vi e *(è)* araldo: A bianello de le quat°. caſtelle a dj VIII oct^e^ M. D. XX.

Recercan°. *(ricercando)* ī le cosse n̄re antique ho trouato vno m̄. Simone da canossa eſser' ſtato podeſta de fiorēza. Como ho facto intender' al p^to^ *(preſato)* zoane.

Vr̄o Bono Parente Alex°. da
canossa conte etc *(sic)*

Adresse: Al mio molto amato et parente hoñ Messer Michelle Angelo Bonaroto da canossa sculptore dig^mo^. ī Roma Rome.[1])

Im Archivio Buonarroti befindet sich kein zweiter Abdruck, wie H. Grimm (Künstler und Kunstwerke II. p. 104), wohl durch Gotti verleitet, angenommen hat. Gotti lag nur Daellis Version vor, die er (I. p. 4) willkürlich reproduzirt und mit der Note „Archivio Buonarroti" versehen hat. Auch Grimms übrige Schlußfolgerungen sind unhaltbar. So hat offenbar Michelagniolo den Verkehr begonnen, nicht die Grafen von Canossa. Endlich befand sich Michelagniolo anno 1520, als der Brief eintraf, in Florenz, nicht in Rom, wie aus den von mir publizirten Akten hervorgeht. Daß die Grafen nach Rom adressirten, beweist nichts für die Tatsächlichkeit eines solchen Aufenthaltes, beruht vielmehr auf der (irrigen) Annahme, Giovanni da Reggio, der, wie sie wußten, in Rom domizilirte und arbeitete, würde dort mit Michelagniolo zusammentreffen, den die Freunde noch aus anderen Gründen damals in der ewigen Stadt erwarteten. Auch wurden „damals" noch nicht die mediceischen Gräber „mit frischem Eifer begonnen".

IV. Die Buonarroti-Simoni.

Zuverlässige Nachrichten über die frühesten Mitglieder dieser Familie sowie eine sichere Geschlechtstafel existiren nicht. Das Archivio Buonarroti bietet jetzt in der Beziehung sehr wenig. Keine Notiz, die (soweit ich mich erinnere) über das Jahr 1350 zurückreichte.[2])

[1]) Letters to Michelagniolo Buonarroti and Lionardo Buonarroti 1517—1566. — Brit. Mus. Bibl. Egerton. — Ex legato Caroli Baronis Farnborough. 1977. Press. 526. H. Dokument Nr. 8.

[2]) Die ältesten Nachrichten finden sich im codex XXII: Fragmente von Ricordi di casa e di possessioni von 1351, 1394, 1428; ein libro di ricordanza di tutte le possessioni e chase di Michele di Buonarroto von 1435—1443 usw. Etwas reichhaltiger sind die carteggi Ludovicos und Francescos (cod. XXIII/IV): So die Briefe Ludovicos an Michelagniolo (26); an Buonarroto (29); an Giovansimone (5); an Gismondo (12); Briefe an Ludovico — darunter zwei seines Schwagers Filippo di Tommaso Narducci

Die vom Senatore Graf Filippo Buonarroti (1661—1733) auf Grund von Vorarbeiten des Großneffen Michelagniolos verfaßte Genealogie seines Hauses ist ungenau (ed. Gori in Condivi 1746 p. 88 ff.). Von diesem Bisnipote existirt in der Nazionale zu Florenz (II. III. 500. Miscell. sec. XVII.) ein Brief an einen Cavaliere Girolami; undatirt, doch wird im Texte (vergl. unten) das Jahr 1636 als Gegenwart erwähnt, das also auch als Abfassungszeit des Schreibens gelten darf. In diesem umfangreichen Schriftstücke gibt Bisnipote „alcuna particolar notizia della nostra famiglia", um so wertvoller, weil er dabei nicht nur über sein relativ noch vollständiges und wohl geordnetes Hausarchiv verfügte, sondern auch noch andere öffentliche Papiere benutzte, und dies mit Kritik und Scharfsinn. Freilich sind auch Irrtümer untergelaufen, namentlich da, wo der Schreiber aus dem Gedächtnisse zitirt hat; auch lassen sich noch mancherlei Ergänzungen hinzufügen. Passerini(-Gotti) hat offenbar diesen Brief gekannt und benutzt, doch nicht immer auf seine Quelle hingewiesen, auch den Wortlaut mehrfach verändert und durch eigene Forschungen bereichert. Auch mir hat dieser Brief bei der Aufstellung meines Stammbaumes (namentlich in den älteren Partien) gute Dienste geleistet. Passerinis Ausführungen (in Gotti, von dem wieder Symonds abhängig ist) hielten einer Nachprüfung meist Stand. Ich kann also darauf verweisen und habe nur da, wo ich zu anderen Ergebnissen oder zu einer anderen Auffassung oder Anordnung des Materiales gelangt bin, Bemerkungen für nötig erachtet (als „*Bisnipote*" in Klammern kenntlich gemacht).

1. Wappen. — Bisnipote beschreibt das ursprüngliche Wappen in jenem Briefe richtig als „due liste ouer due fregi d' oro a sghembo in campo azzurro. Aggiugneui nella parte superiore un rastrello rosso con tre gigli, che gia fu un campo (dico in essa parte superiore) pieno di gigli quanti ue ne capeuano, attrauersato dal rastrello, insegna de Reali di Napoli; e questa credo che fosse posta nella nostra insegna in occasione di un Buonarroto de capitani di parte Guelfa l' anno 1342, auuenga che questi gigli col rastrello fosse una della insegne della parte Guelfa, *(che)* faceua corredo a chi era seduto di lor magistrato. — 1342 ist wohl Versehen für 1392; denn erst der dritte Buonarroto von der Hauptlinie saß in diesem Magistrate und nicht der zweite († 1348). Dies wird bestätigt durch Rossellis Sepoltuar (a. 1657 p. 423) sowie durch einen Priorista Fior. (Staatsarchiv Sta. Croce fol. 626b), die bei dem „Sepulcrum Lapi et Bonarrote Simonis et filiorum" — (lebten beide in der ersten Hälfte des sec. XIV bis spätestens 1348) — den blauen Wappenschild mit zwei goldenen Schrägen, aber noch ohne Rechen abbilden. Dieses Grab, das später an Piero di Francesco di Cambrilla, muratore, abgetreten wurde und also heute nicht mehr existirt, befand sich nach dem ältesten Sepoltuar von Sta. Croce[1]) im Innern der

tintore in Pisa (vom 3. Oktober 1470 und 28. Februar 1473/74) — und carte di amministrazione publica e privata. Briefe Ludovicos an seine Frauen fehlen. — Im cod. XXV bis XXVIII ist u. a. die Korrespondenz Buonarrotos erhalten: 14 Briefe an seinen Vater; je 23 an Michelagniolo, Giansimone und Gismondo; 9 Schreiben an seine zweite Frau Bartolommea (vom 5. Mai bis 12. Oktober 1517), als er Podestà von Castel Focognano war; 6 a diversi und 135 diverse a lui. — Cod. XXVIII enthält Giansimones carteggio (1 Brief an Ludovico (19. März 1529); 15 an Buonarroto; 4 an Gismondo; an Michelagniolo kein Schreiben.) — Cod. XXIX—XXXI das Gismondos (12 an Ludovico; 6 an Michelagniolo; 27 an Buonarroto; 4—8 an Giansimone). — Cod. XXXII bis XXXVIII Leonardos carteggio. — Cod. XXXIX—CIV dasjenige Bisnipotes usw.

[1]) Arch. di Stato di Firenze Nr. 619 (fol. 61), begonnen a. 1298 auf Grund eines noch älteren, doch verlorenen Mortuars und mit späteren Eintragungen des sec. XIV—XVI. Nach diesem die späteren Sepoltuari: das des Ant. di Lorenzo Buondelmonte (Nr. 620); Rossellis (ibidem); der stratto di tutte le cappelle e sepolture nel modo che si trovavano l' anno 1439 (Nr. 618; doch Hand des sec. XVII).

Kirche „ſubtus capellis ſci ludouici et laudenſium, incipiendo a capella diſcipline a manu dextra ſecundum ordinem quomodo ſcribitur“ usw. Der Rechen fehlt auch auf dem einzig noch heute erhaltenen, in den Farben durch Übermalung jedoch veränderten Wappen des „Sepulcrum Bonarote Simonis e ſuorum“ im südlichen Klostergange von Sta. Croce „lungho el muro della chieſa (8. Arkade rechts, unterhalb des berühmten Freskos mit dem Baptisterium und der Domfassade). Michelagniolos Grab in Sta. Croce zeigt endlich den Schild mit den zwei schrägen Balken und dem Rechen sowie den von Leo X. verliehenen Insignien, doch ohne den Hund mit dem Knochen, ein Zeichen, daß Michelagniolos Neffe doch Bedenken trug, einer so schwanken Tradition Konzessionen zu machen, von der auch Bisnipote urteilte: „che la tengo molto pericolosa“.

2. Name und Namenswandel. — Der ursprüngliche Geschlechtsname war Simoni allein. Es gab aber in verschiedenen Kirchspielen von Florenz mehrere Familien dieses Namens.[1]) Ob diese alle zusammenhängen bezw. auf einen gemeinschaftlichen Stammherrn zurückgehen, ist nicht mehr festzustellen. Simoni, Simons, Simonskinder nannte sich die Familie, nicht, wie Gotti-Symonds (I. 3) annehmen, nach jenem alten Simone vom Sechstel San Piero Scherraggio, der den Sieg des bürgerlichen Elementes erlebte und 1314 starb *(Bisnipote)*, sondern erst nach dessen Enkel Simone († 14. Juni 1373), der cambiatore gewesen war und viele öffentliche Ämter bekleidet hatte, darunter dreimal das Priorat. Der Zusatz Buonarrota, Buonarroto, Buonarroti zu Simoni mag erst etwa seit der Mitte des Quattrocento — (in Urkunden noch später) — aufgekommen sein, wohl in Erinnerung an jenen cambiatore Buonarrota (1355 — 4. Februar 1405/06), der ein nicht unbedeutender Mann gewesen sein muß. Buonarroti endlich allein kommt erst nach dem Tode Michelagniolos vor.

Simoni wie Buonarroti waren ursprünglich Vornamen, wie Michelagniolo, und als solche das 13. und 14. Jahrhundert hindurch, bisweilen auch noch in der ersten Hälfte des Quattrocentos im Gebrauch; dann erhielten sie patronymische Bedeutung. Buonarrota (-to -ti) sind von buono und arrogere abzuleiten. Part. pass.: arroto; Buonarroto also der gut Hinzugefügte, der Willkommene; daher stets mit doppeltem r und einfachem t zu schreiben. — Michelagniolo schrieb sich stets Michelagniolo; mit einer einzigen Ausnahme, und die bestätigt seine Gewohnheit erst recht: In einem mit verstellter Hand und absichtlich irreführenden Wendungen verfaßten Briefe an Buonarroto vom 10. März 1498 (st. c. Mil. p. 59) heißt es: Da Michellagñolo *(Michellangnolo?)* tuo; am Schlusse wieder: a Michelangniolo; aber dieser Brief ist auch „al buio“ und in „fretta“ geschrieben. — Das moderne, in Italien meist gebräuchliche Michel*an*giolo ist ungenau. Die Formen Michelangelo (aus lat. Michael angelus) und Michelagnolo (so z. B. Condivi) waren schon zu Lebzeiten des Künstlers daneben im Gebrauche, doch allein bei seinen Zeitgenossen, nicht in seinem eigenen. Michelagniolo führte seinen Namen wohl zur Erinnerung an seinen Großonkel Michele († 1471, *Stammbaum Nr. 24*), wie sein ältester Bruder nach dem Großvater hieß *(ibid. Nr. 22)*.

Einige urkundliche Beispiele werden die Namensentwicklung erläutern (vergl. auch den Priorista del Palazzo [p. 13 f.] und die Denunzie de' beni unten [p. 14 f.]):

a) Simone und Buonarrota als Vornamen: sepulcrum lapi et bonarrote ſymonis et filiorum (etwa erste Hälfte des XIV sec. bis 1348) — sepulcrum Bonarote

[1]) Z. B. ein Bonauere Simonis legnaiuolus im Quartier Sto. Spirito, der Prior Sept./Okt. 1380 war; dann selbst im Quartier Sta. Croce (vergl. unten den Priorista del Palazzo (p. 13 f.), Ugolino Verino u. a. m.).

ſimonis e ſuorum (1406) *(sepoltuario di Sta. Croce 619)* — Michele di Bonarota di ſimone a dj XXII di ſettenbre MCCCCIII. *(libro dell' Età II. 97)* — Lionardo et Michele di Buonarrota di Simone a. 1427 *(Gaye II. 254)*; — libro di ricordanza . . . di Michele di Buonarrota di Simone 1435—1443 *(AB. XXII)*; — Michele di bonarrota di ſimone r°. *(riposto)* in santa croce addj 8 di dicembre 1471 (gestorben also wohl ein bis zwei Tage zuvor) *(libro de' Morti, serie della grascia dall 1457—1506 p. 109)* usw.

b) Simoni und Buonarroti als Gentilname: z. B. in den Geburtsregistern der Stadt: Lionardo di Buonarota *(sic)* ſimony. A dj XII. di marzo MCCCLXXXXVIII *(d. h. 1399)*; — francescho di lionardo di bonarrota ſimonj *(ſimonj cancellato)* adj XIIII dottobre MCCCCXXXIIII; — lodouicho di lionardo di bonarrota ſimonj. A dj XI di gugno MCCCCXLIIII; — Michelanĝlo di Lodouicho di L^do^ di buonarroto ſimonj 6 dj marzo 1474 (Ludovico ließ diesen Vermerk nach der Rückkehr von Caprese eintragen; die entsprechenden für Leonardo und Matteo, Michelagniolos ältesten und jüngsten (?) Bruder fehlen); — Buonarroto di lodouicho di L^do^ di buonarroto ſimonj 26 di maggio 1477; — Giouanſimone di lodouicho di L^do^ di buonarroto ſimonj 11 di marzo 1478 *(79)*; — Giſmondo di lodouicho di L^do^ di buonarroto ſimonj 22 di gennaio 1480 *(81)*; — Lionardo di Buonarroto di L^co^ di Buonarroto Simonj Adj 25 di settembre 1519 *(libro dell Età II. fol. 68. 78. 84. 92. 97; III. fol. 83. 84. 102. 109. 112)*; — Francescho e Lodouicho di Lionardo di Buonarota *(sic)* Simoni *(Denunzie de' beni v. 1427; 1470; 1480/81; 1498. ed. Frey 1885)*; — Lodovicus Leonardi Bonarrote de Simonis 13. März 1507/08 *(Gotti I. p. 70)* — Lodovicus Leonardi Bonarrote ſimonj pro sex mensibus . . . 22. September 1510 *(Tratte degli Estrinseci vol. 199 fol. 42)*, d. h. Ludovico wurde zum Potestà von St. Casciano auf sechs Monate gewählt vom 22. September (resp. 1. Oktober) 1510 bis 22. März (1. April) 1511 *(Frey, Briefe p. 16 ff.)*. Dabei sind Leonardi und Bonarrote als lateinische Genetive, Vornamen; ſimonj, italiänisch, Gentilname. — Michelagniolo di Lodovico Simoni (14. Juni 1514) *(Mil. p. 641; weiter p. 671. 673. 682. 686. 688)*. — Selbst in Michelagniolos Grabschrift heißt es noch: Michaeli Angelo Bonarotio ex uetuſta Simoniorum familia. — 1529. 24. September: Chonto de denari ch' io Giſmondo ſimoni o numerati che Michelagniolo allaſcati *(ha lasciati)* alla chaterina ſua ſerva, perche ſi dieno alla francesca di buonaroto. — *A tergo* (von Michelagniolos Hand): ricieuuta de danari lasciai, quando anda' a uinegia, *und* fede di Gismondo che conta i detti danari, portati da detta Caterina alla Francesca, alla badessa del monastero di Boldrone *(AB. cod XII. Nr. 47 fehlt bei Milanesi)*. — Vereinzelt: la donna di lodouicho di lionardo di ſimone bonarotj ripoſta in ſanta crocie adj 6 di dicembre 1481; also mag Michelagniolos Mutter am 5. Dezember gestorben sein *(Symonds ist ungenau)*; — la donna di lodouicho bonarotj ripoſta in santa † adj 9 di luglio 1497; also mag Michelagniolos Stiefmutter am 8. Juli das Zeitliche gesegnet haben *(libro de' Morti cit. p. 159 b; 265 a — libro de' Morti de medici e speziali filza 240 p. 67 b; 247 p. 101 b)*. — Michelagniolo gebraucht in seinen Anreden und Adressen fast durchweg die Form: a lodouicho di buonarrota —, a buonarroto (a Giouansimone) di Lodouico —, a Lionardo di buonarroto . . . ſimonj; wobei buonarrota eher patronymische Bedeutung hat, da Lodovico der Sohn Leonardos war. — Daneben, doch seltener: domino Lodouicho (— a buonarroto di lodouicho — a Giouansimone — a Lionardo) Buonarroti (ohne Simoni) und ganz selten: a Gismondo di lodouicho Buonarroti Simoni oder: questo libro si è di Michelagniolo di Lodouicho Bonarroti Simoni a di 22. aghosto 1529 *(AB. cod. XVIII)*. — Als Michelagniolo sich in späteren Jahren viel mit der Vergangenheit seines Geschlechtes

beschäftigte, setzte er am 3. Dezember 1547[1]) als Anrede fest: A Lionardo di Buonarroto Buonarroti Simoni und bemerkt am 17. Dezember 1547 *(Mil. p. 214)*, vielleicht auf eine Anfrage seines Neffen: „Ich *(Michelagniolo)* würde unter allen Umständen den Namen Simone dem des Hauses hinzufügen, und wem's zu lang ist, der möge ihn fortlassen." — Er selbst aber unterzeichnet sich einfach Michelagniolo Buonarroti (Michaelangelus Lodovici Lionardi de Bonarrotis (27. Juli 1508 *Gotti I. 70 und in Kontrakten z. B. Mil. p. 679. 683. 708*) — und in wunderlicher Inkonsequenz gerade in den Briefen, in denen er als Haupt seines Geschlechtes die gleichsam offizielle Titulatur dekretirt. Und dabei ist es dann in der Folgezeit verblieben.

---

3. Abstammung und Geschlechtstafel. — Die Buonarroti Simoni gehörten nicht zu den stadtgesessenen Familien von Florenz. Sie mögen vielmehr eingewandert sein, — ob gerade aus dem Valdarno superiore und speziell aus Figline oder der Umgebung dieses Ortes (Gotti), steht dahin. Ebenso wenig begründet ist ihre Herleitung aus Fiesole, wie Bisnipote unter Bezugnahme auf Ugolino Verino (de illustr. urb. Flor. a. 1636 fol. 86) anzunehmen geneigt ist:

Venere, ut fertur, Fesulana ex arce Ghiberti
Et Falconetti et prisci cecidere Simones.

Gotti II. 4 irrt demgemäß. Es kann sich hier ebensogut um eine andere Familie namens Simoni handeln. Wie dem auch immer sein mag, nachweisbar in Florenz sind sie mindestens seit der Mitte oder seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Gori-Passerini albero genealogico ad a. 1228). Bisnipote nennt in jenem Briefe als Ahnherren seines Geschlechtes ums Jahr 1228: Bernardo, Berlinghieri, Buonromano und Buonarrota: „Dico adunque che quel Buon Romano e quel Buonarrota, figliuoli di Berlinghieri e nipoti di Bernardo auolo, uendon case a Buonarrota lor zio nel popolo di S. Firenze (come mostra una mia cartapecora) l'anno 1228. E chiamando el nome del padre e quel dell' auolo, e se si danno da chi fa gli alberi 30 anni per ogni persona ascendente, noi ci trouiamo con tre generazioni andare indietro 90 anni, siche noi ci trouiamo per l'indietro al 1138. Ma sendo noi nel 1636, che ci da otto anni sopra uentotto, uenghiamo a trouarci 498 anni di successione. Mettiamci d'arbitrio piu otto mesi per una a quelle persone, cioè auolo, figliuolo e nipote, acquisterem 24 mesi, che son due anni, e faremo il pieno di 500" etc.

Eine Urkunde vom 29. April 1197 (Archivio di Sta. Maria Novella, im Auszuge mitgeteilt von P. Fineschi in den mem. stor. degli uomini illustri del convento di St. M. N. p. 40) erwähnt einen Kaufmann Buonarrota filius Michaelis, der „reversus de Sicilia" sich in den Streitigkeiten um die Besetzung des Rektorates von Sta. Maria Novella hervorgetan hatte. Davidsohn (Gesch. v. Florenz I. p. 612. 790) erblickt in ihm einen „Ahnherrn des großen Michelagniolo". Dieser Buonarrota hatte einen Bruder, dessen Name die Urkunde nicht weiter nennt, und der schon ein Jahr vorher in Florenz bei einer Güterverpfändung vom XI. kal. Aprilis 1195 indict. XIII., d. h. vom 21. März 1196 (st. com.) zeugt (vergl. Fineschi l. c. p. 46, Gotti II. 5, fehlt bei Davidsohn). Davidsohns Hypthese ist nicht weiter begründet. Aus dem Vorkommen eines Buonarrota sofort auf seine Zugehörigkeit zu den Buonarroti Simoni schließen, wäre nur auf Grund des Nachweises statthaft, daß ausschließlich in diesem

---

[1]) Mil. p. 198 mit falschem Jahre; der Brief ging laut Vermerk Lionardos am 3. Dezember 1547 aus Rom ab und kam am 9. Dezember 1547 in Florenz an, gehört also vor Mil. p. 214, wohin er auch inhaltlich besser paßt.

Geschlechte der Name Buonarrota geführt wurde. Er kommt aber auch sonst noch vor. Die a. 1228 bezeugten Buonarrota waren ferner Sohn und Enkel eines Bernardo. Sodann begegnet ein Buonarrota, filius Rustichelli, als Zeuge einer Hausübertragung an Don Chiaro, Prior von Sta. Maria Maggiore von 1196. 4. Id. Aug. ind. XIV und 1197. 13. kal. Sept. ind. I. (Lami Mon. eccl. Flor. II. 13. p. 35; Gotti II. p. 5, der den Rustichello ad ann. 1110 nach einer cartapecora des Kapitelarchives zusammen mit vier Söhnen nachweist.) Diese verschiedenen Buonarrota, Sohn eines Bernardo oder eines Michele oder eines Rustichello usw., waren zwar Zeitgenossen, aber verschiedene Persönlichkeiten; vielleicht daß es sich hier um Zweige einer ursprünglichen Gens handelt, die aber längst selbständig geworden waren. Endlich unsere Buonarroti Simoni, so wie sie urkundlich vorkommen, wohnen nicht im Kirchspiele von Sta. Maria Novella oder — Maggiore, sondern anderswo (in St. Piero Scherraggio, St. Firenze, St. Pulinare, St. Remigio, vor allem in Sta. Croce).

„Di Buonarrota *(fährt Bisnipote fort)*, ch' io dico primo, esce un Michele. Questo si trova nel 1260 consiglier nell' esercito fiorentino rotto da Ghibellini a Monte Aperti." — In der Tat im libro di Montaperti (im Staatsarchiv vergl. doc. di stor. patr. p. l. prov. di Toscana IX. p. 3) heißt es für den „Sextus scī. petri Scradii: Michele Bonarrote } consiliarii."
Gottifredi aurifex }

„Di Michele esce un Feo, che nel 1280 uende *(vendè)* case nel pplo. di San Firenze al comune per fabbricar el Palazzo di esso comune" usw. *Dazu am Rande der Verweis:* „da un libro delle Reformagioni 29. a. c. 263." — „E qui finisce o non si riconosce piu la linea di Buonarrota, ch' io chiamo primo per diſtinguendo" — was natürlich nur eine Vermutung Bisnipotes ist.

„Simone di Bonarrota con Michele di Bonarrota si troua testimonio in un contratto per conto di certe mulina attenenti a diuerse persone con interesse de monaci di San Salui nel 1271. Il qual contratto si conserua nell' Archivio de monaci di Sta. Trinità. E non si dee credere fratello di esso Michele de Buonarrota, ma nipote cugino etc. . . . si troua uiuere sino nel 1314" usw.

„Di Simone nasce Lapo e Buonarrota. Di Lapo non trouo magistrati e non ha moglie" usw. usw.

Über Ludovico, Michelagniolos Vater (geb. 11. Juni 1444), schreibt Bisnipote: „che solo lascia successione; è de XII Buonhuomini 1473 *(am Rand dazu:* da libri delle Tratte e ricordi di casa). Squittinato per capitano di Pisa e di Pistoia nello squittinio famoso del 1524 e tratto a piu uffizi. Huomo di santi costumi e domestico in giouentu di Santo Antonino." *(sic!)* Er wie sein älterer Bruder Francesco heirateten zu gleicher Zeit. Francescos erste Gattin hieß Alessandra di Cantino degli Agli und starb nach kurzer Ehe. Seine zweite, Cassandra di Cosimo Bartoli, war seit 1474 im Hause und starb am 3. Juli 1530 *(libro de' Morti)*. Nach dem Prozesse mit ihrem Schwager von 1509 hören wir nichts mehr von ihr. Auch Ludovico hatte zwei Frauen, deren Todesdaten schon vermerkt worden sind *(oben p. 9)*. Nach Ancisa (libro N. N. fol. 657) soll seine zweite Gattin Lucrezia Ubaldini im Jahre 1440 geboren worden sein. Liegt kein Irrtum vor (was ich annehmen möchte, zumal da kein weiteres Datum vermerkt ist), so wäre sie vier Jahre älter als ihr Gatte gewesen (!). Ludovicos Todesdatum ist nicht überliefert. Er starb in Settignano wohl und ist auch dort beigesetzt worden. Das Archivio Parrochiale dieses Ortes reicht aber nicht über 1700 mehr zurück. Nach Michelagniolos herrlicher Totenklage ist er wohl nach dem 11. Juni und vor September 1534 verschieden *(Frey, Rime Nr. LVIII u. p. 341 f.; übersetzt in Briefe Michelagniolos p. 295 f.)*.

Von seinen sechs (?) Söhnen war Leonardo der älteste. Bisnipote sagt von ihm: „Lionardo ueduto de XII Buonhuomini nel 1488 giouane, si fa poi domenicano nel 1490 e diuiene Predicatore; domestico per dire il uero di fra Gerolamo Sauonarola.“ — Das ist ungenau, beruht aber auf Buonarrotischer Familientradition. Leonardo trat, wie so zahlreiche Florentiner, nicht in den Domenikanerkonvent von Florenz ein, was man doch hätte bei ihm gerade erwarten müssen, wenn sein Vater mit dem seligen Fra Antonino so vertraut gewesen wäre, auch nicht unter Savonarola selbst, der im Juli 1491 Prior von San Marco geworden war, sondern in das Catherinenkloster zu Pisa, das zur Congregazione Lombarda gehörte und erst 1493 im Dezember der Florentinischen angegliedert wurde (*Villari I. XLVI ff.* QF. XVII). Dieser Eintritt geschah erst 1491 am 4. Juli, und ein Jahr später legte er sein Gelübde ab. Bisnipote, dessen Angabe die 12 Buonuomini betreffend nicht mehr zu kontrolliren ist, irrt demgemäß. — Vergl. Annal. conventus Ste. Caterine Pis. *(ed. Bonaini arch. stor. Ital. VI. 2. 1845 p. 614):* Frater Leonardus Ludovici Bonaroti Florentinus anno aetatis sue decimo octavo *(geb. 16. November 1473)* magno spiritus fervore Ordinem nostrum est ingressus, quarta julii MCCCCLXXXXI, sub fratre Thomâ Busino Priore, et sequenti anno octavâ eiusdem mensis sub fratre Ludovico Calabro professus est. — Über seine späteren Schicksale siehe unten den Abschnitt „Michelagniolo und Savonarola“ (QF. XVII). — Sein Tod erfolgte nicht im Konvente zu Pisa, sondern vielleicht in Settignano oder Florenz, ist deshalb nicht genau zu datiren. Im AB. cod. XXV finden sich einige wenige auf ihn bezügliche Dokumente (im ganzen drei Stück), darunter sub 7.—18. April (doch ohne Jahr, zweifelsohne aber 1510) die Rechnung eines Speziale „per medicine nell' ultima malattia di fra Leonardo e per cera occorta nella sua sepultura — tarato e saldato da Ludovico suo padre.“

Buonarroto, Ludovicos dritter Sohn, war zweimal verheiratet: mit Cassandra di Bernardo Puccini und seit dem 19. Mai 1516 mit Bartolommea di Guezzo della Casa. Von letzterer hatte er vier Kinder: eine Tochter Francesca oder Cecca, erzogen im Kloster zu Boldrone und seit 1538 an Michele Guicciardini verheiratet, und drei Söhne: Leonardo, geb. am 25. September 1519; Simone, der im Alter von neun Jahren starb *(Passerini);* endlich Buonarrotino, der (wie Matteo) in allen Stammbäumen fehlt. Seine Existenz bezeugt aber ein Schreiben Ludovicos vom 23. August 1530 aus Pisa an seine Söhne, worin er von dem Tode dieses „Buonarrotino di Buonarroto, altro suo figliuolo premorto, avvenuta in quei giorni“ spricht *(AB. cod. XXIII. Nr. 72).*

Wessen Sohn Matteo war, ist unbekannt. Bisnipote kennt ihn auch nicht, was nichts besagen will. Gestorben vielleicht in Rom? Daß Lucrezia seine Mutter gewesen, vermute ich allein in der Erwägung, daß Matteo in der Denunzia von 1480/81 noch nicht erwähnt wird, Francesca, Ludovicos erste Frau aber in den ersten Tagen des Dezembers 1481 starb; freilich könnte man annehmen im Wochenbette. Jener Brief Matteos an Michelagniolo vom 7. Juli 1520 *(publizirt von Daelli zum ersten Male l. c. Nr. 14)* befindet sich jetzt im Brit. Mus. l. c. Nr. 7 und lautet in der Originalniederschrift:

Xhs̃ *(Christus)*

Chariſſimo mio fratello ſalute. auiſoti, come a di 7 di luglio ho riceuuto dua delle tua lectere iñuna *(inn una)* uolta da maeſtro baldaſſarj; in nelli qualj me auiſi, che se io nõ o uenduto le robbe, che io nõ le uenda. Bisogniaua che me la auiſaſſi piu preſto, perche io o uenduto tucta la robba da baſſo e o dato ũ ducato a chi tu ſai. Tu mi *(a)*uiſi, che mai *(m'hai)* iſcripto piu uolte, e io nõ lo auute ſe nõ queſte, le quale *(sic)* io te ne mando riſpoſta. Del facto degli tuoi auerſſarij io nõ

?

Rustichello *(Simoni?)*
1110 (?) Sta. Ma. Maggiore.

…rrota. S…6. | **Buonfigliuolo.** 1110 (?) | **Bencivenni.** 1110 (?) | **Simone.** 1110 (?)

? | ? | ?

2. | **3. Buonarrota.** 1228 *(wohl nicht mit 5. identisch?)*

4. | **6. Michele.** um 1260. | **7. Buglietto.** 1255 per quartiere di San Piero Maggiore *(Ancisa Arch. di Stato K. K. p. 514a; ob Sohn des Buonarrota Nr. 5?)*

8. | **12. Feo.** um 1300.

?

13. Fra Domenicano, g… † 24. Februa… *ob identisch mit … krolog von Sta. M… gegen Bisnipote, … Buonromanos, ni… nennt (Gotti…*

…filippo. 1348.

…. Piero. …uanetto *(Bis.)*

24. Michele. 22. Sept. 1403 — riposto in Sta. Croce 8. Dez. 1471.

25. Buonarrota. muor giouane *(B…*

29. Piera.

30. Selvaggia. moglie di Filippo di Tommaso di Narduccio tintore; nach der Denunzia von 1470 etwa 1438 geb.

31. Brigida.

…Ant°. di **…dini.** …naritata … 9. Juli

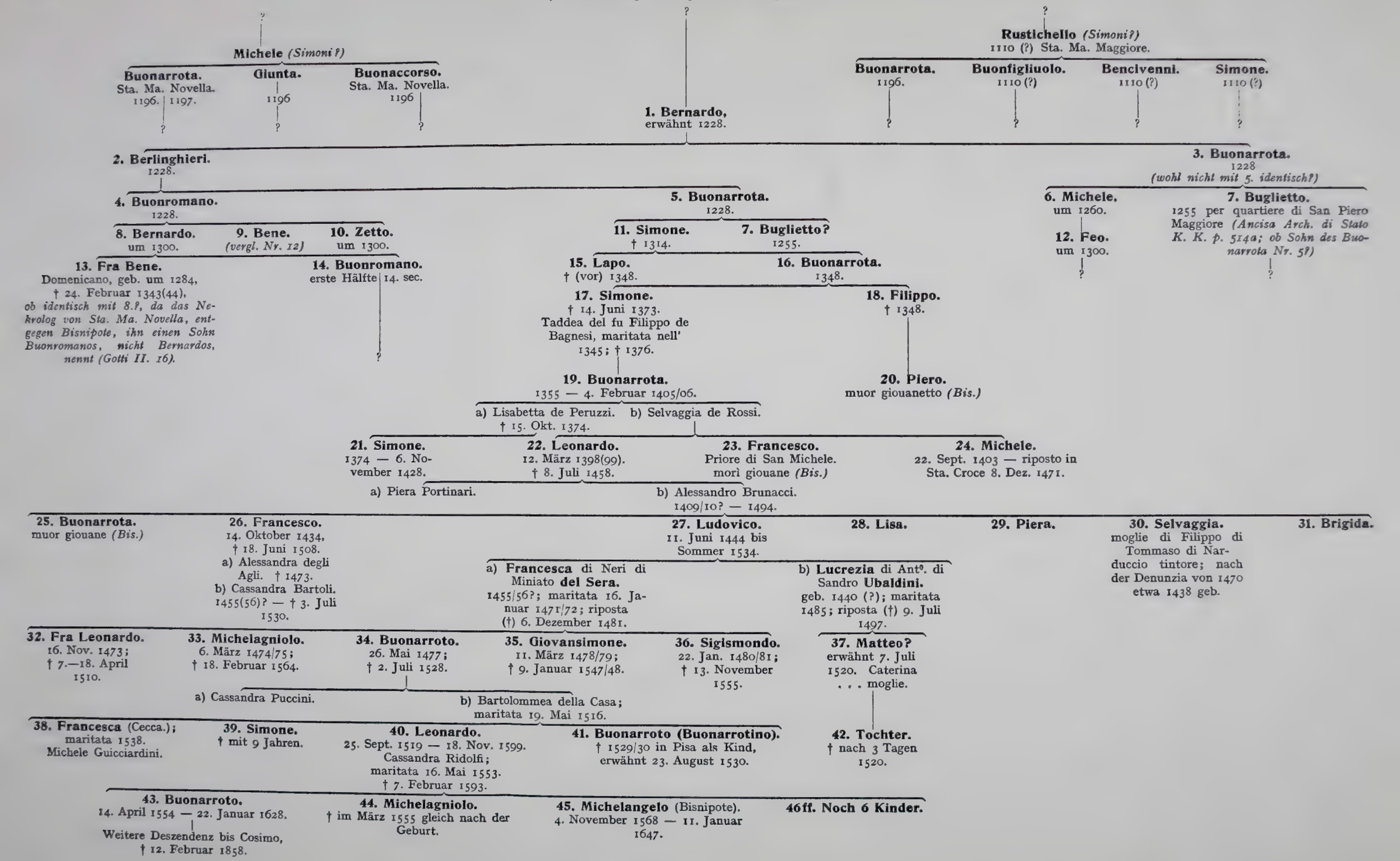
32. Fra Leonar…o? 16. Nov. 1473 … Juli † 7.—18. April … rina 1510. …ie.

38. Francesca …er. maritata 1… …gen Michele Guicci…

…der. 14. A… Weit…

4. Stammbaum der Buonarroti-Simoni.

(Nur die wichtigsten Mitglieder sind aufgeführt.)



mene īpaccio ī conto neſſuno. Auiſoti, come la caterina partori a dj 3 di gugnio una banbina femena, che campo tre dj, nō che io ci andaſſi, ma per dicto di meſſer domenicho. Nō altro, x⁰ *(christo)* da male ti guardj. Diego ſe raccomanda acte nō curare di tante coſe. Actendj a fare buoni fondai enti dj la, e pregoti, che tu uadj al uerſo a noſtro padre. Se io ſapar nie niente *(sic. etwa: ſe io ſo per me niente)* di quello che noi īponemo, io uerro io propio a trouarti. facta a dj 7 dj luglio 151120 *(sic. die dritte Eins ist ausgestrichen)*.

Condana baiochi 4.

Tuo caro ſ ıtello matteo ī roma.

Adresse: Sia data in mano al nobilisſimo michelāgniolo *(sic)* S. *(scultore)* et pictor in Firenze. condanata in baiochi 4.

Eine sehr deutliche und feste Hand.

---

4. Stammbaum der Buonarroti-Simoni. (Vergl. die Tafel nebenbei.)

---

5. Folgende Buonarroti Simoni haben, nach den öffentlichen Akten, Ämter in Florenz bekleidet.[1])

a) Priores pro quarte. sce Crucis (nach dem Priorista del Palazzo. Staatsarchiv Pergamentcodex, beginnend „de menſe augusti ſub anno domini M⁰. CC⁰. LXXXII⁰“).[2])

Bonarota Symonis (16).	Nov. Dec. 1343.
Simon Bonarote (17).	März April 1354 (1355).
Bonaguida Jacobj Simonis.	Jan. Febr. MCCCLX (1361).[3])
Simon bonarrote Simonis (17).	Nov. Dec. 1366.
Bonaguida Jacopi ſimonis lanifex.	Nov. Dec. MCCCLXX.[3])
Simon bonarrote Simonis (17).	Jan. Febr. MCCCLXX (1371).
Bartolomeus Leonis Simonis.	März April MCCCLXXI (1372).[3])
Georgius Leonis ſimonis.	Mai Juni 1384.[3])
Bonarota Simonis bonarote (19).	Mai Juni 1390.
Matus Simonis Leonis.	März April 1394 (95).[3])
Bonarota Simonis Bonarote (19).	Nov. Dec. 1397.
Bonarota Simonis Bonarote (19).	Juli Aug. 1404.
Matus Simonis Leonis.	Nov. Dec. 1409.[3])
Simon bonarote ſimonis (21).	Nov. Dec. 1426.
Leonardus bonarota ſimonj (22).	Mai Juni 1456.
Michael buonarote ſimonj (24).	Sept. Okt. 1469.
Bonarrotus luduuicj leonardi de ſimonibus *(sic)* (34).	Nov. Dec. 1515.

---

[1]) Die beigesetzten arabischen Ziffern verweisen auf die entsprechenden Namen der Geschlechtstafel 4.

[2]) Danach sind alle übrigen zustande gekommen, besonders Segaloni, Cappugi, Ancisa u. a. in der Nazionale und Riccardiana von Florenz.

[3]) Fehlen bei Bisnipote, Gori, Gotti; gehören wohl anderen Familien desselben Quartieres an. Vergl. oben p. 8.

b) XII Buonuomini Quartiere Sta. Croce. (Nach Biscioni, der mit Bisnipotes Angaben fast stets übereinstimmt.)

Simon Bonarrote (17).	15. X^{bris}	1357.
Simon Bonarrote Simonis (17).	15. Martij	1368 (69).
Simon Bonarrote Simonis (17).	15. 7^{bris}	1371.
Bonarrota Simonis Bonarrote (19).	15. X^{bris}	1388.
Bonarrota Simonis Bonarrote (19).	15. X^{bris}	1400.[1]
Simon Bonarrote Simonis (21).	15. Martij	1423 (24).
Leonardus Bonarrote Simoni (22).	15. Junij	1451.
Michael Bonarrote Simoni (24).	15. Junij	1455.
Leonardus Bonarrote Simonis (22).	15. Martij	1458 (59).
Michael Bonarrote Simonis (24).	15. Martij	1460 (61).
Michael Bonarrote Simonis (24).	15. Martij	1465 (66).
Lodouicus Leonardi Bonarrote Simoni (27).	15. X^{bris}	1473.[2]
Bonarroto Lodouici Leonardi Simoni (34).	15. 7^{bris}	1513.
Bonarrota Lodouici Leonardi de Simonis (34).	15. Martij	1524 (25).

c) XVI. Gonfalonieri delle Compagnie. Quartiere Sta. Croce. (Biscioni.)

Simon Bonarrote (17).	8. Jan.	1356 (57).[3]
Simon Bonarrote (17).	8. 7^{bris}	1364.
Bonarrota Simonis Bonarrote (19).	8. Jan.	1385 (86).[4]
Bonarrota Simonis Bonarrote (19).	8. Jan.	1401 (02).
Simon Bonarrote Simonis (21).	8. Jan.	1412 (13).
Simon Bonarrote Simonis (21).	8. 7^{bris}	1427.
Franciscus Leonardi Bonarrote Simoni (26).	8. Jan.	1474 (75).
Bonarrotus Lodouici Leonardi Simoni (34).	8. 7^{bris}	1521.

---

6. Denunzie de' Beni di alcuni Buonarroti-Simoni. Quartiere Sta. Croce, Gonfalone Leone Nero.[5])

a) Anno 1427 (filza 72 fol. 145 a).

Lionardo e Michele di Bonarrota Simonj: Una chaſa e maſerizie a uſo di detta caſa, nella quale al preſente abitiano, poſta di ſaiachopo *(San Jacopo)* tra le foſſe: che da p°. via, da ſecondo chiaſo *(chiasso)*, a III° via, a IIII° Simone di Bonarota. Sotto la detta chaſa abiamo due chamere fra ſopradettj chonfini, lequalj apigionano *(sic etc.)*.

Una caſa, poſta in detto popolo: che da primo via, a ſecondo rede dj Giotto Peruzi, da III° chiaſo, a IIII le ſopradette rede; tiela *(la tiene)* a pigione Bartolommeo di Duccio d'Arezo *(etc.)*.

---

[1]) De XII Buonhuomini *(Buonarroto)* tre uolte 1388. 1400 e 1403. *(Bis. Brief cit.)*

[2]) Francesco *(fratello di Lodovico)* è de XII Buonuomini nel 1473 *(come Lodovico Bis.' Brief)*.

[3]) Buonarrota *(Nr. 16)* gonfalonier del lion nero nel 1326. De consoli dell arte della lana 1346 *(Brief Bis.')*.

[4]) È gonfalonier del lion nero due uolte 1384 e 1401 *(Brief Bis.')*.

[5]) Die Denunzie Francescos und Ludovicos vom Jahre 1470, 1480/81, 1498, Michelagniolos von 1534 habe ich bereits im Jahrb. f. K. Pr. Kunsts. 1885. IV publizirt.

Vna meza entratura d'una bottegha, poſto *(sic)* nel popolo di ſanta Cicilia *(etc.)*.

In ſuſtanza: Vno podere chon chaſa da lauoratore e da ſingniore e maſerizie a uſo di detta caſa, poſta nel popolo di Sta. M^a^. a Settigniano *(etc.)*. — Vn pezo di terra apartenette *(appartenente)* a detto luogho chon ſuoi vochabolj *(etc.)*. — Vno podere, poſto nel popolo di Sa. Lorenzo alle Ruoſe, con caſa da lauoratore *(etc.)*. — II pezi di terra lauoratia e vigniata apartenette a detto podere *(etc.)* — in ſuſtanza di monte 4 Posten *(etc.)*. Es folgen, wie üblich, die paghe ſoſtenute und die debitorj. — Bocche: Lionardo di Bonarota d'eta d'anni 32. — Michele di Bonarota d'eta d'annj 25. — Mona Vagia dona *(donna)* fu di Bonarota dani 60. — Mona Piera dona del deto Lionardo dani 18.

Simone di Bonarota di Simone (filza cit. fol. 395 b) — ſuſtanze: Vna chaſa poſta nel popolo di ſaiachopo tra le foſſe, nela quale al preſente abita; confino a primo e ſecondo via, a III^o^ Lionardo di Bonarota, a IIII^o^ rede di ſtefano. — Bocche: Simone di Bonarota di Simone dani 55.

b) Anno 1457 (filza 807 fol. 640).

Lionardo di Bonarota Simonj, che nel cataſto del 1427 era inſieme con Michele, ſuo fratello, et diceua il cataſto Lionardo e Michele di Bonarota Simonj dipoj a di medesimo nel 1435. Abiauamo di cataſto fior. 7 ſol. 2 e nel ualſente fior. 6. ſol. 3 den. 3 e nella cinquina ſol. 10. Apreſſo fieno le ſuſtanze: Vna caſa poſta in Firenze nel popolo di ſan Jac^o^ tralle foſſe *(ſolgt die Konfination)*. La detta caſa era nel p^o^. cataſto per noſtro abitare; di poi nel 1449 la diedj a ſer Giuſto di Giovanni d'Anghiarj mio gienero in pegno per fior. 300 d'oro, gli debbi dare per dota della Liſa mia figluola; e quando gli deſſi dettj fior. 300, mi debbe dare detta caſa e per fino a tanto non gliela do; la tiene detto ſer Giuſto. — Uno podere con caſa da oſte e da lauoratore, poſto nel popolo di S^a^. M^a^. a Settignano etc. — Trouomi inſul monte, che dichono in Lionardo detto opera di Sta Croce fior. 1005. — Incharichj e bocche: Lionardo detto detta *(d'età)* danni 62. — M^a^. Alexandra mia donna *(ohne Jahr)*. — Francesco mio figluolo dannj 24. — Lodouicho mio figl^o^. danni 15. — Vaggia mia figl^a^. — Piera mia figl^a^. — Brigida mia figl^a^. *(alle drei ohne Jahr)* etc.

c) Anno 1469/70 (fol. 589).

Michele di Bonarota Simonj etc. — Suſtanzie: Una chaſetta per mio abitare, poſta nel gonfalone Bue e nel popolo di Firenze nel chiaſſo de Uerghognoſj *(ſolgt Konfination)*; laquale chaſa chonperaj a mia vita da ſer Bartolomeo di ſer Nicholo d'Aloro, rettore della chieſa di ſan Tommaſo a Baronciellj, per prego di fior. 50 etc. — Una chaſellina, poſta in detto gonfalone Leon nero, popolo di ſan Jachopo tralle foſſe, la quale chaſellina è apigionata a Meo di Nicholo da Pazolaticho maeſtro di murare etc. — Bocche: Michele di Bonarota Simonj deta danni 66 *(sic)*.

Filippo di Tomaſo di Narduccio tintore (fol. 365): abitta in Piſa; diſe *(disse)* il primo chataſto 1427; diſe in Maſo di Narduccio mio padre etc. — Suſtanze: 1^a^. caſa poſta nel chaſtello di Pratto, luogho detto in ponte ſan Giovanni etc. — 1^a^. caſa poſta nel popolo di ſa Pulinarj di Firenze in detto ghonfalone Leon nero e nela via de Bentachordj: da primo lo ſpedale del Bighalo, ſecondo Marioto di ſer Filipo Bifoldi, 3. Mariano tronbetto, *(4 fehlt)*; nela quale tengniamo M^a^. Nana noſtra matrignia, e none da *(dà)* nula di pigione, 'l perche vi torno io, quando vengho da Piſa; la quale chonperò Tomaſo mio padre da Andrea di Belanda Fontinj,

chome nela III portata del chataſto 1458 è detta. Traficho: Fo vna chonpangnia in Piſa di tintore chon Lorenzo d' Angniolo dal borgho a ſan Sepolchro e chon Batiſta di Franceſco da Vechiano, ne la quale non metto ſe non la perſona mia e tragho 1/3 del ghuadangnio.

Bocche: Filipo detto dannj 45. — Ma. Vagia mia donna — 32. — Jachopo mio fighluolo — 3. — Tomaſo mio fighluolo — 1 etc.[1])

V. Verstand Michelagniolo Latein?

Im Staatsarchive von Florenz (Archivio Mediceo av. il princ. filza LXXI Nr. 134) befindet sich der Originalbrief eines Michelangelo an den Pievan di Cascina Franc°. Fortunato, maestro di Casa del Signor Giovanni de' Medici (delle Bande Nere), in mangelhaftem Latein, in Florenz, am 4. kal. Nov. (29. Okt.) 1504 verfaßt. Darin dankt der Schreiber dafür, daß er zum Gouverneur und Erzieher des damals sechsjährigen, äußerst unbändigen Giovanni bestellt sei. Mit Michelagniolo Buonarroti hat dieser von Guhl (Künstlerbriefe Bd. I) bereits als ächt übersetzte Brief nichts zu tun, wie Pierre Gauthier (Gaz. d. b. arts 1899 p. 44 und Biographie des Giov. d. Bande Nere p. 22) fabelt, weder nach dem Inhalte und Stile noch nach der Handschrift. Vielmehr handelt es sich hier um einen uns unbekannten maestro di scuola, der ein Namensvetter des Künstlers war.

Michelagniolo hat sicher kein Latein verstanden. Das sagt er selbst in einem Exposé von 1542 (Mil. p. 489). Das bezeugt auch Donato Giannotti ausdrücklich in „de' giorni che Dante consumò nell' inferno": Darin spricht Michelagniolo erst von seiner Absicht, im siebzigsten Lebensjahre Latein zu lernen, wie Cato mit achtzig Griechisch. Wohl legt Francisco de Hollanda dem viel bewunderten Meister lateinische Zitate, z. B. aus Horaz, in den Mund (Dialoge ed. Vasconcellos p. 102/3). Jedoch, wie alle Gespräche Hollandas zurechtgemacht und wenig als Originalquelle zu benutzen sind, so bringt der in den Klassikern nicht unbewanderte Spanier auch hier eigene Weisheit an. Unter den Unterzeichnern jener berühmten, lateinisch verfaßten Petition an Leo X. vom 20. Oktober 1518, betreffend die Überführung der Gebeine Dantes von Ravenna nach Florenz, hat sich Michelagniolo allein in heimischer Mundart unterschrieben. Lateinische Kontrakte mußten für Michelagniolo übersetzt, oder doch wenigstens ihre wichtigsten, meist auf die künstlerische Ausführung bezüglichen Stellen in italiänischer Sprache mitten in den lateinischen Text eingefügt werden (z. B. Mil. p. 626, 636 etc.). Daher ist die Übersetzung von: in grammatica mit „lateinisch" (Thode I. 176) irrig. Auf einer Federzeichnung im Br. Mus. (1895 — 9 — 15 — 496; Frey Corpus der Handzeichnungen

[1]) Vagia d. h. Selvaggia, Tochter Leonardos und Schwester Ludovicos Buonarroti Simoni, war an den Färber Filippo di Tommaso Narduccio verheiratet, und zwar keineswegs unter ihrem Stande, wie gewöhnlich angenommen wird. Vielmehr war ihr Mann ein nicht unbegüterter, kaufmännisch gewandter Florentiner Bürger, der zur Zeit in Pisa lebte. Leider enthält der Kataster von 1480/81 nichts über diesen Filippo, wohl weil derselbe noch in Pisa seinem Gewerbe nachging. Sein Florentiner Haus in der via Bentacordi bewohnte a. 1470 seine Stiefmutter, ohne Mietzins zu zahlen. Im Jahre 1480 finden wir seine beiden Schwäger Francesco und Ludovico darinnen, gegen eine Miete von 10 Florins jährlich *(vergl. Frey, Jahrb. f. Kgl. Preuß. Kunsts. 1885. IV cit.)*. Dem Kataster von 1498 zufolge wohnten beide Brüder nicht mehr in ihres Schwagers Hause.

Tafel 13 a. b), die u. a. einen Reiterkampf in flüchtigsten Umrissen enthält und in den Anfang des 16. sec. gehört, finden sich in Michelagniolos Handschrift unter italiänischen die lateinischen Worte: Deus inomine tuo ſaluum me fa(c) . . . ., das Bruchstück eines Gebetes, das er allüberall in Kirchen hören konnte, und das für die Frage nach den lateinischen Kenntnissen des Künstlers ohne Belang ist. Endlich erweisen die Worte: Valle lochus chlausa toto michi nullus in orbe — auf einer derben Federzeichnung der Uffizien (Nr. 621; Frey Corpus Tafel 54), die mit Gherardo Perini in Zusammenhang steht und vielleicht nach Rom in die Jahre 1513 bis 1516 (wenn nicht später?) gehört, Worte, die ebensogut nach Diktat geschrieben sein können, — Michelagniolo gerade nicht als einen berühmten Lateiner.

Überhaupt, Michelagniolo ist kein Wunderkind gewesen, das frühreif, durch seine Talente und Kenntnisse alle Welt in Erstaunen setzte. Auch seine außerordentliche Begabung bedurfte langsamen Reifens — nicht durch ausschließlichen Selbstunterricht, durch eigenes Nachdenken, Suchen und Forschen, obwohl diese eminente Triebkraft des Meisters „di tentare l' ingegno suo" (Vasari) sicherlich bei der Beurteilung seiner Schöpfungen gebürend zu berücksichtigen ist, sondern vermöge einer stätigen und zielbewußten Ausbildung, die ihm auch zu seinem Glücke von außen her zuteil wurde. Und es hat relativ lange gedauert (wie bei Leonardo), bis er sich selbst gefunden und seinen von äußeren Einwirkungen befreiten, idealen und hohen Kunststil entwickelt hatte. „Der Besitz vollkommener klassischer Stilreife", „seine gänzliche künstlerische Unabhängigkeit, sein Suchen nach Neuem", Eigenheiten, die ihm Herr von Geymüller „bereits von Jugend auf" in Plastik und Malerei zu vindiziren geneigt ist (Michelagniolo als Architekt p. 55 f.), ist genau so das Ergebnis systematischen Lehrens und Lernens wie die intellektuelle Bildung, die er mit der Zeit sich erworben.

VI. Früheste Arbeiten Michelagniolos vor und während der Lehrzeit bei Domenico Ghirlandajo.

A. Die schriftliche Überlieferung.

Condivis Erzählung von Michelagniolos Jugendentwicklung ist tendenziös gehalten. Das was Michelagniolo-Condivi in Abrede zu stellen oder zu verschleiern suchen, wird durch die berichteten Begebenheiten gerade erhärtet, setzen sie doch für ihr Verständnis sämtlich einen längeren Aufenthalt im Atelier Domenicos und Michelagniolos Lehrlingsschaft voraus.

Vasari 1550 nennt: 1. den Kontrakt von 1488; 2. die Abbildung der Gerüste von Sta. Maria Novella; 3. die Kopie der Versuchung des heiligen Antonius von Dürer (!). — Er nennt aber nicht die von Michelagniolo konturirte Zeichnung Domenicos, und doch wollte sie Vasari in demselben Jahre 1550 Michelagniolo in Rom vorgelegt haben. Seine Biographie gehört aber zu den zuletzt verfaßten Partien.

Condivi 1553: 1. St. Antonius nach Schongauer; 2. Verweigerung des Skizzenbuches; 3. Kopie einer Zeichnung Ghirlandajos und deren Vertauschung mit dem Originale. — Condivi verschweigt den Kontrakt und weiß nichts von der Zeichnung der Gerüste und der konturirten Skizze.

Vasari 1568: 1. Kontrakt im Wortlaute; 2. Umreißung einer Federzeichnung Ghirlandajos, bekleidete Frauen darstellend; ihre Vorlage a. 1550 angeblich aus

dem libro de' disegni Vasaris; 3. die Gerüste; 4. St. Antonius von Schongauer; 5. endlich Nachbildung von Zeichnungen verschiedener alter Meister, die Michelagniolo durch Färben und Schwärzen in Originalentwürfe umgewandelt habe, aber nicht um andere damit zu täuschen, sondern um eine Sammlung ächter Handzeichnungen zu eigenem Gebrauche auf diese Weise zu erlangen. Vasari merkt nicht, in welch ungünstiges Licht er damit Michelagniolo stellt.

Wie man sieht, wußte der Aretiner a. 1550 so gut wie nichts oder nur unbestimmte Dinge vom Hörensagen. Er ergänzte a 1568 seine Mitteilungen aus Condivi, ohne jene völlig aufzugeben — seine gewöhnliche Manier. Da er ferner mit Ridolfo Ghirlandajo eng befreundet war, durfte er nichts auf dessen Vater kommen lassen; also verschweigt er alles Ungünstige, was er über jenen in seiner Vorlage fand oder, war's nicht zu umgehen, so milderte er es. So beachtet er beispielsweise die Geschichte mit dem verweigerten Skizzenbuche sowie alle Bemerkungen über Domenicos invidia nicht. Die Begebenheit mit der umrandeten und angeräucherten Zeichnung bei Condivi (Nr. 3) zerlegt er in zwei (Vasari Nr. 2 u. 5), deren eine Ghirlandajo allein betrifft, während die andere, ganz allgemein gehalten, den Bericht beschließt. Mit besonderem Nachdrucke aber und mit dem Behagen, in das ihn die Möglichkeit versetzt, Condivi etwas anzuhängen, hebt er das Schülerverhältnis Michelagniolos zu Domenico hervor. Andrerseits vermag er seiner Neigung zu fabuliren nicht zu entsagen; also wiederholt und schmückt er aus die Geschichte mit den Gerüsten, die Condivi nicht kennt, und die so unglaubwürdig wie nur möglich erscheint. Aber im Anschlusse daran hat man Michelagniolo auch direkt an dem Freskencyklus in Sta. Maria Novella für beteiligt gehalten, um so mehr, da sich Meister Domenico bei dieser ausgedehnten Arbeit, namentlich auf den oberen Bildreihen, tatsächlich von Gehilfen hatte unterstützen lassen. Nach Padre Fineschi sollen auf der Begegnung der Anna mit Elisabeth die über die Brüstung der Terrasse — es ist die von San Miniato — sich beugenden Knaben, die dem Beschauer den Rücken zukehren, vom jungen Michelagniolo hinzugefügt sein. (Eine Wiederholung angeblich, auf einem anderen Jugendwerke, der Madonna an der Treppe.) — Mit Unrecht. Dergleichen durch die drastische Haltung und die vortreffliche Verkürzung besonders in die Augen fallenden Genrefiguren sind so wenig wie die Darstellung wirklicher Lokalitäten bei Domenico Ghirlandajo eine Seltenheit.

B. Michelagniolos angebliche Exerzitien.

Von Michelagniolos Malereien vor und während seiner Lehrjahre ist nichts mehr vorhanden. Gori (l. c. p. 99) will auf Veranlassung des Senatore Filippo Buonarroti auf den weißgetünchten Wänden einiger Zimmer im obersten Stockwerke des Familienpalastes zu Florenz und in dem Landhause zu Settignano noch mehrere — er sagt sogar molti de' primi disegni — Muralexerzitien des kleinen Michelagniolo vor 1488 festgestellt haben; — wie dies Pungileoni und weiter Passavant, aus der gleichen sentimentalen Betrachtungsweise heraus (und allerdings mit größerem Erfolge), bei Raffael in der Casa zu Urbino unternommen hatten. Die Nachricht Goris, die Heath Wilson und Gotti übernehmen, ist aber schon deswegen unbegründet, weil der Familienpalast zu Florenz erst viel später in den Besitz der Buonarroti-Simoni gelangt ist, und Michelagniolo seine Kindheit in Mietshäusern verbracht hat. Die Satyrfigur in Settignano, von der H. Wilson (p. 9 f.) eine emphatische Schilderung entwirft, heute eine rohe, vielfach überfahrene Zeichnung und im Original kaum erkennbar, gehört, wenn ihm überhaupt, einer späteren Zeit des Künstlers an.

Michelagniolos Originalnachbildung von Schongauers „Versuchung des heiligen Antonius" scheint verloren zu sein. Zwei Malereien machen Anspruch auf Authentizität: die eine in Tempera beim Baron Triqueti in Paris, der sie (nach Clément Michelangelo) in Pisa entdeckt hat; die andere, ein Ölbild, im Besitze der Familie Bianconi zu Bologna aus der Hinterlassenschaft von Carlo Bianconi, Sekretär der accademia di belle arti di Milano, der die Tafel a. 1802 als „infallibilmente originalissima" erworben hat (vergl. la tentazione di Sant' Antonio Bologna 1877). Die Malerei in Paris kenne ich nicht. Die flaue Ölmalerei in Bologna, die ich zu sehen Gelegenheit hatte, erweist sich als ein spätes Machwerk, wohl des XVII. sec., erst auf Grund von Vasaris Erzählung nach Schongauers Stich fabrizirt. Die Carracci ließen sich ja das Sammeln von Stichen angelegen sein. Die Arbeit weicht aber vielfach von dem deutschen Originale ab, z. B. in der Landschaft, in den Teufeln, beim Heiligen u. a. m. Wenn übrigens Condivi bei dieser Gelegenheit zum Beweise von Michelagniolos Sorgfalt und Naturalismus berichtet, der Knabe habe seine Monstra erst nach eingehender Besichtigung der Fische in der Pescheria zu Florenz gestaltet, so trifft das nur zum Teil die Sache. Zu diesem Zwecke hätte es mindestens eines ebenso intensiven Studiums von Vögeln und Vierfüßern bedurft. Immerhin darf die Existenz dieses Erstlingswerkes nicht in Zweifel gezogen werden, wie Knapp (Michelangelo p. XI) geneigt zu sein scheint, der von einer „Anekdote" spricht.

C. Michelagniolos Zeichnungen.

Auf Michelagniolos Jugendzeichnungen hat zuerst Friedrich Portheim (Repert. XII p. 140 f.) aufmerksam gemacht. Danach ist ihre Zahl vermehrt worden. Bei ihrer Bestimmung ist man allein auf stilistische Merkmale angewiesen; eine absolute Sicherheit für Michelagniolos Urheberschaft besteht nicht. Aus der Gleichartigkeit der Behandlung ist bei den meisten Blättern auf eine und dieselbe Hand zu schließen; aus der peinlich genauen, fleißigen, meist noch schüchternen Nachbildung auf einen Lernenden; aus der Übereinstimmung im allgemeinen mit Ghirlandajos Manier auf einen Schüler dieses Meisters; aus gewissen stilistischen und technischen Eigenheiten wahrscheinlich auf Michelagniolo, und also nur auf den jungen Michelagniolo, in Ghirlandajos Lehre oder kurz nachher. Es sind sämtlich Federzeichnungen. Michelagniolo sagt selbst, er habe sich der Feder bis etwa 1500 bedient, da der Lapis bisher noch nicht im Gebrauche gewesen wäre (Condivi cap. 14. 9). Das ist zwar unrichtig. Silberstiftzeichnungen existirten schon längst im Quattrocento und solche in Rötel, Schwarzkreide, Kohle wohl auch (vergl. z. B. Verrocchio Albertina Nr. 134 u. a. m.). Immerhin können wir annehmen, daß Michelagniolo zunächst nur mit der Feder gearbeitet hat; und die erhaltenen ächten Blätter bestätigen dies. Auch im Atelier Ghirlandajos war die Feder zumeist in Übung. Knapp behauptet, daß Michelagniolo „zum ersten Male in Italien Kreuzstrichmanier angewendet habe" (Michelangelo l. c.). Das ist sicher nicht der Fall, wie ein Blick auf die Albertinapublikation beweist.[1]) Auch Ghirlandajo wandte zeitweilig Kreuzstriche zur Hervorhebung der Schattenpartien, den Kontur begleitend, verstärkend an; namentlich bei Einzelfiguren, Draperiestudien usw.[2]) So konnte Michelagniolo

[1]) Vergl. die aufs Geratewohl herausgegriffenen Blätter Nr. 507, 640, 840, 1026 usw.
[2]) Z. B. Nr. 144: Gewandstudie für die Namensgebung des Johannes in Sta. Maria Novella. — Nr. 886: Porträtzeichnung in Stockholm in Schwarzkreide *(sic!)*, weiß gehöht,

dieses Verfahren von den Skizzenbüchern seines Lehrers her sehr wohl kennen und übernehmen; und er tat es der plastischen Wirkung zu Liebe wie zur Innenmodellirung seiner Körper: erst befangen, dann immer flotter, bewußter, zuletzt in einer durchaus persönlichen, höchst variablen Manier. Daß daneben der Anblick und das Studium von Stichen, also z. B. Schongauers, die er im Atelier Ghirlandajos vorfand, ihn in der Richtung noch weiter bestärkt haben wird, ist eine naheliegende Vermutung.

Folgende Zeichnungen scheinen in diesen Zusammenhang zu gehören, wobei die Reihenfolge, in der sie aufgeführt werden, zugleich eine Andeutung auf ihre Entstehung geben möge:

1. Zwei männliche Gestalten aus Giottos Himmelfahrt St. Johannes' des Evangelisten in der Peruzzikappelle von Sta. Croce zu Florenz. Louvre Nr. 1971. Feder. 20,4 × 32 cm. Frey, Corpus der Handzeichnungen Michelagniolos. Berlin, Julius Bard, 1907. Tafel 1.

2. Petrus reicht dem Schiffer den Stater; nach Masaccios Fresko in der Brancaccikappelle von San Carmine. — München. Feder und Rötel. 31,5 × 19,7 cm. Frey, Corpus Tafel 11.

3. Ein alter Mann mit langem Barte, langsam nach rechts schreitend und mit vorgestreckten Händen eine Art von Globus oder Kugel tragend. Federzeichnung nach unbekanntem Vorwurfe. British Mus 1895 — 9 — 15 — 498; Malcolm Nr. 61. 21,2 × 32,8 (32,9) cm. Frey, Corpus Tafel 41. — Die Rückseite, ein Kopf in Dreiviertelprofil nach links, gehört in eine spätere Zeit (Sixtinaperiode).

4a. Vorderseite: Drei stehende Männer im Profil. 4b. Rückseite: Ein knieender Mann in Rückenansicht. — 4a. wohl nach Ghirlandajo. 4b. vielleicht einen Schutzpatron der Casa Medici darstellend; ob gerade nach Francesco Pesellino (Anbetung der Könige?), ist fraglich. — Wien Albertina 116 a. b. Feder. 29,4 × 20,1 cm. Frey, Corpus Tafel 22. 23.

So ergibt sich eine Gruppe von etwa fünf, wohl ächten (meist Gewand-) Studien aus Michelagniolos Jugendperiode, die bei aller Verschiedenheit nach Gegenstand und Vorlage, doch eine gleichmäßige Technik zeigen; und diese dürfte sich der Knabe in Ghirlandajos Atelier angeeignet haben. Diese Zeichnungen, sämtlich mit der Feder ausgeführt, fast alle von gleicher Größe und auf demselben Papiere ohne Marke, nach verschiedenen Meistern, nicht ausschließlich nach Masaccio, veranschaulichen eine ständig fortschreitende Entwicklung: immer freier und einfacher wird seine Manier, immer kräftiger und klarer die Modellirung. Immer eingehender behandelt er die Struktur. Die Studie nach Giotto ist relativ befangen, was vielleicht auch an dem Vorbilde lag, die nach Ghirlandajo (Pesellino) am vollendetsten. Die Zeichnung nach Masaccio würde die Erzählung bestätigen, daß Michelagniolo mit anderen Genossen auch in San Carmine gearbeitet habe. Nur möchte dieser Aufenthalt daselbst schon in die Lehrzeit bei Ghirlandajo, als er noch Maler werden sollte, nicht später unter Bertoldo fallen, sagt er doch selbst, daß als er erst die Antiken des Gartens von San Marco gesehen habe, er weder zu Ghirlandajo noch anderswohin mehr gegangen sei.[1]) Dann wäre auch die Verunstaltung seines Antlitzes nicht in der Carmeliterkirche erfolgt (vergl. unten VII).

Nun existirt noch eine Reihe von Handzeichnungen, teils von Michelagniolo,

---

auf rotem Papier. — Nr. 951: Stockholm. — Nr. 1130: Porträt der Giovanna Tornabuoni. Brit. Mus. Silberstiftzeichnung auf grundirtem Papier usw.

[1]) Condivi 7. 2.

teils suspekt, die in die Jugendperiode des Künstlers einbezogen werden. Dahin gehören folgende, die soweit sie Originalarbeiten sind, sämtlich im Corpus der Handzeichnungen veröffentlicht werden:

5. Die Studien in Chantilly, zum Teil nach der Antike. — Feder. 26,3 × 38,7 cm. Frey, Corpus Tafel 2.

6a. Vorderseite: Knieende Frau mit einer Schüssel in den Händen, darauf das Haupt eines Mannes. 6b. Rückseite: Maria das Kind stillend und Anna; dazu noch andere Skizzen und allerlei Schriftliches. Louvre Nr. 110. Feder. 26,1 (2) × 32,9 (33) cm. Frey, Corpus Tafel 27. 28.

7. Santa Caterina. Am 7. September 1536 übersandte Vasari dem Pietro Aretino in Venedig „una testa di cera", die er von einem Kunsthändler oder Sammler, nicht ohne Schwierigkeit, wie er sagt, und mit Zutun seines Gönners Girolamo da Carpi erworben hatte, ferner „un disegno d'una Santa Caterina", beides Arbeiten von Michelagniolos Hand. Ob sie dies wirklich waren, ob sie nur Vasari dafür ansah, ist nicht mehr zu bestimmen; genug, wir müssen uns mit seiner präcisen Angabe, daß sie von dem „principe e monarca" wären, zufrieden geben. Was der Wachskopf vorstellte, sagt Vasari ebensowenig, wie daß es sich um einen abozzo aus der Medicikappelle, noch, bei der heiligen Katherina, um eine Jugendzeichnung Michelagniolos handelte. Den Brief hat Milanesi (VIII. 266) mit obigem Datum, Bottari (III. 190) unter dem 7. September 1535 abgedruckt. Von der Mitte der dreißiger Jahre an ist der briefliche Verkehr Michelagniolos mit Aretin zu datiren. Nun hat bereits H. Grimm (IV. II, p. 321, 499 Nr. 70) auf ein Schreiben Aretins an Vasari hingewiesen, mit dem falschen Datum 15. Juli 1538, das aber noch zu Lebzeiten des Duca Alessandro di Fiorenza, vor dem 5./6. Januar 1537 (st. com.) also, abgefaßt sein muß — (von Grimm mißverstanden). Danach hatte Aretin auf sein Ansuchen zwei Zeichnungen Vasaris von den beiden Capitani der mediceischen Grabdenkmäler, Giuliano und Lorenzo erhalten, ferner einen Kopf in Thon eines der „auocati della gloriosa casa dei Medici", und zwar auf Veranlassung Herzogs Alexanders. Das kann nur der Kopf (Abguß?) eines heiligen Cosmas' oder Damians, nicht aber eine Porträtbüste des Duca Giuliano oder Lorenzos oder gar Klemens' VII. gewesen sein (Grimm); und alsdann erklärt sich auch der Bart, den Aretin so bewunderte. Jedenfalls scheint es keine Originalarbeit Michelagniolos gewesen zu sein, der allenfalls Wachsmodelle in kleinem Maßstabe bosselte, nicht aber Thonabozzi oder gar Abgüsse. Vielleicht war Triboli der Verfertiger. Bei dieser Gelegenheit erinnert sich der Pamphletist, die Skizze einer heiligen Katharina gesehen zu haben, die Michelagniolo als Kind — sendo fanciullo — mit Lapis — Schwarzkreide, nicht Bleistift (Grimm) — angefertigt habe. Und er kann nicht genug die Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung rühmen. Namentlich die Ohrpartie, worauf Aretin besonderes Gewicht legte, sei so vollendet gewesen, daß alle Maler, denen er das Blatt gezeigt habe, darin übereinstimmten, daß nur der Einzige, der es gezeichnet habe, so zu zeichnen imstande gewesen sei. Um zwei Zeichnungen, eine heilige Katharina und ein Ohr, wie Grimm meint, handelte es sich dabei nicht. Das Ohr in der Casa Buonarroti (Cornische XII. Nr. 56, Alinari Nr. 1039; Lapis. 7,5 × 7,5 cm) kann nicht darauf bezogen werden, ist auch nicht von Michelagniolos Hand.

Die Ausdrucksweise des Briefes ist unbestimmt. Einmal hatte Aretin die Zeichnung nur gesehen — wo? wann? — und dann wieder besessen und herumgezeigt. Woher wußte er, daß sie eine Arbeit des Michelagniolo fanciullo war? — Fanciullo konnte der Meister noch als Lehrling Bertoldos genannt werden. War das Blatt aber mit Lapis ausgeführt, so gehörte es in die Zeit nach 1500 (Cond. 14. 9). Endlich liegt

es nahe, beide Briefstellen vom 7. September 1535/36 und 15. Juli 1538(36?) auf eine und dieselbe Zeichnung zu beziehen. In beiden ist auch von der testa die Rede. Unter „le altre cose insieme con un disegno d'una Santa Caterina — essendo mediocri e vostre" wären dann ganz gut die Zeichnungen der Capitani zu verstehen. Aber die testa war dort von cera genannt und hier von Thon. Aretin hatte die heilige Katharina nur gesehen, nach Vasari besessen. Also hätte er sich ihrer aus irgend einer Veranlassung wieder entäußert? Wenn dem so ist, dann wäre Aretins Brief vor dem Vasaris geschrieben, also am 15. Juli 1536; der Vasaris am 7. September 1536, und Milanesis Datirung bestände zu Recht. — Non liquet, und dies auch der angeblichen Jugendzeichnung einer heiligen Katharina gegenüber. (Steinmann: Michelangelo und Pietro Aretino Repertorium Band XXIX p. 424 ff. handelt hiervon nicht.)

8. Eine Zeichnung nach Desiderio da Settignano, im Besitze Sir J. Heseltines in London, ist weder eine Jugendarbeit, noch überhaupt von der Hand Michelagniolos. (Vergl. unten XIV. 5. c. p. 90.)

9. Eine Reihe von Studien in Berlin Nr. 1363 — Feder. 28,5 × 26 cm — gehört nicht eigentlich in die früheste Zeit von Michelagniolos künstlerischer Tätigkeit. Über ihre Entstehung, Datirung und Authentie vergl. Frey, Corpus Tafel 12.

10. Mehrere Gestalten in verschiedener Haltung und Bewegung im Teyler Museum — Feder. 23,5 × 21,3 cm und 29 × 19,7 cm. Von Marcuard (Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler zu Haarlem Tafel XXIV und XXV) wie auch Berenson (Nr. 1473/74) halten sie für ächt und für Studien des jugendlichen Michelagniolo nach irgend einem Florentiner Fresko (— Berenson nach Masaccio). Ihre (übrigens auch untereinander abweichende) Behandlung schließt diese Zuweisung aus. Michelagniolo kommt für sie nicht in Betracht; ebenso wenig für

11. den Faunskopf im Louvre (Nr. 109. Federzeichnung über einem Frauenkopfe in Rötel. 21,2 × 27,2 cm), den wohl ein von Michelagniolo beeinflußter Künstler, aber nicht B. Bandinelli (Berenson Nr. 1728), gemacht hat; oder für

12. Handstudien[1]) — (in Oxford Nr. 4 Rohrfeder. 41 × 26 cm von Bart. Passerotti (a. 1520 — c. 1592); endlich für die

13. Zeichnung eines alten nach rechts schreitenden Weibes mit einem Hakenstab in der Linken (Oxford Nr. 31 Rohrfeder. 33,1 × 19,4 cm). In Lille Nr. 98 davon eine flaue Kopie (Feder. 33,8 × 16,4 cm).

VII. Michelagniolos Verstümmelung.

An welchem Orte Michelagniolo die Verletzung des Nasenbeines zugefügt wurde, die ihn für immer gezeichnet hat, läßt sich kaum bestimmen. Michelagniolo-Condivi verschweigt den Vorfall im chronologischen Verlaufe der Erzählung. Nur am Schlusse der Biographie, bei Gelegenheit der Beschreibung von Michelagniolos Äußerem wird des Faktums kurz gedacht, doch ohne Ortsangabe und mit ungenauer Bezeichnung. Condivi (59. 8.) nennt den Übeltäter „un chiamato Torrigiano di Torrigiani, vielleicht

[1]) Das große Modell einer linken Hand (angeblich Michelagniolos Hand) von Terracotta im South Kensington Museum Nr. 4104 aus der Sammlung Gherardini ist gleich den anderen 14 Wachsmodellen daselbst nicht von Michelagniolo (vergl. Text p. 245).

nach Vasari I. Diesem zufolge (Vita di Pietro Torrigiani IV. 259) ereignete sich das Unglück im Garten von San Marco, und Neid und Eifersucht veranlaßten diesen aufbrausenden, wegen seiner Kraft und Wildheit bei seinen Altersgenossen verrufenen Künstler zu seiner Tat. Torrigiani konnte nicht ertragen, daß Michelagniolo von Lorenzo il Magnifico sichtlich bevorzugt wurde, ihn auch in seinen Arbeiten bei weitem übertraf. Im Leben Michelagniolos (IX. 10.) leitete Vasari diesen Abschnitt mit einem „Dicesi" ein; und wenn er auch hinsichtlich des Ortes Unklarheit bestehen läßt, so folgt doch aus dem ganzen Zusammenhange (vergl. auch cap. VII. 5. 6), daß hier das mediceische Atelier gemeint war. Nach Benvenuto Cellini (Autobiographie cap. XIII.) hätte sich der Vorfall in San Carmine vor Masaccios Malereien in der Brancaccikappelle zugetragen, infolge von Sticheleien Michelagniolos. Diese Aussage erheischt um so mehr Beachtung, weil Torrigiani selbst hier als Gewährsmann eingeführt erscheint. Allein Torrigiani gab erst nach Jahren, cirka 1517, seine Erzählung zum besten, und ein Irrtum in betreff des Ortes, der dabei eine nebensächliche Rolle spielte, war nicht ausgeschlossen. Ist Cellinis Version authentisch, so müßte der Zusammenstoß in San Carmine zwar, aber in früherer Zeit, als Michelagniolo noch Lehrling Ghirlandajos war, erfolgt sein, d. h. 1488/89. Damals zählte Torrigiani aber sechzehn bis siebzehn Jahre (1472—1528) und war erst vor kurzem Lehrling Bertoldos im Garten geworden. Er mußte aber wegen seiner Rohheit sofort die Stadt verlassen, was nicht vor 1490 (1491?) geschehen ist, und zu einer Zeit als er so gut wie ausgelernt hatte. So müßte man annehmen, Michelagniolo habe auch während seines Aufenthaltes bei den Medici San Carmine besucht. Warum sollte nicht auch noch ein angehender Bildhauer Masaccio studirt haben? Dagegen spricht einmal der Stil jener vier bis fünf Jugendzeichnungen; sodann Michelagniolos eigenes Zeugnis (Condivi cap. 7. 2.): Nach dem Eintritte in den Garten wollte der Knabe weder zu Ghirlandajo noch anderswohin gehen, da er von den Antiken daselbst Eindrücke und Kenntnisse empfing, die alle bisherigen Vorbilder, auch Masaccios Kunst erübrigten. Endlich erscheint die Motivirung der Tat: Eifersucht und Bosheit, hervorgerufen durch die Konkurrenz bei Thonarbeiten — sowohl im Hinblick auf Michelagniolo wie auf Torrigiani plausibler. Letzterer excellirte ja eben darin. Nach allem möchte Vasaris Ortsangabe den Vorzug vor der Cellinis beanspruchen.

Torrigiani tauchte nach seiner Flucht, soweit wir wissen, zuerst in Bologna auf, wo er eine Terracottabüste des Arztes Baldassarre della Torre zu machen hatte. (Der Kontrakt ist vom 18. August 1492. Repert. XXII. p. 298). Danach erscheint er a. 1493 in Rom im Dienste Alexanders VI., später in England (vergl. Justi Jahrb. f. K. Preuß. Kunsts. 1906).

ZWEITES UND DRITTES KAPITEL.

VIII. Mediceische Wohnungen.

A. Der Stadtpalast in der Via Larga.

a) Die Zeit seiner Erbauung.

Ein genaues Datum über den Bauanfang des Palazzo Medici liegt nicht vor. Doch läßt es sich approximativ mit Hilfe von Urkunden bestimmen. Das Problem ist von allgemeinerer Wichtigkeit, als auf den ersten Blick erscheinen möchte, hängt doch davon teilweise die Frage nach der Ausbildung des florentinischen Palasttypus' ab. Ob auch auf diesem Gebiete Filippo Brunelleschi der große Pfadfinder wie beim Kirchenbau gewesen, oder ob dieses Verdienst vielmehr Michelozzo zuzuschreiben sei, der ja von Anfang an in intimem Verhältnisse zu Cosimo de' Medici erscheint, freiwillig das Exil seines Gönners geteilt und in Venedig vollgültige Proben seines Könnens abgelegt hat? Im speziellen, ob der Palazzo Medici früher als der Pitti anzusetzen, für diesen (und überhaupt für die Rustikapaläste des Quattrocentos in Florenz) Vorstufe gewesen, oder ob das umgekehrte Verhältnis zwischen beiden anzunehmen sei?

---

1. Nach der gewöhnlichen Ansicht habe Cosimo de' Medici bald nach seiner Rückkehr aus dem Exile, etwa im Laufe des Jahres 1435 den Plan gefaßt, statt seiner bisherigen, beschränkten, in einem Häusergewühle mitten inne liegenden Wohnung eine neue, ebenso bequeme wie vornehme zu errichten, und ihn bis gegen 1437/38 oder gegen 1440 hin durchgeführt.[1]) Demgegenüber behauptet Wilhelm Bode,[2]) erst im Jahre 1444 sei der Bau in Angriff genommen worden, sein Ende falle demnach in eine noch spätere Zeit.[3]) Diese Datirung stützt sich auf die „An-

---

[1]) Del Migliores (Firenze illustrata 1694) Datirung um 1430 ist abzulehnen. Fabroni (Vita Cosmi p. 152: talis tamen domus fuit, quae an. MCCCCXL absoluta est) gibt als Ende der Erbauung 1440, zwar auch ohne Quellenangabe an, aber man weiß, wie eingehende archivalische Studien dieser hervorragende Gelehrte gemacht hatte. Vielleicht entnahm er das Datum der Urkunde vom 2. Dezember 1440 (vergl. unten p. 30).

[2]) Florentiner Bildhauer der Renaissance p. 52.

[3]) Ebenso v. Fabriczy: Regesten Michelozzos im Jahrb. f. K. Preuß. Kunsts. 1904, Anhang; v. Geymüller loc. cit. 1894 p. 247 f. und im San Giorgiowerke. — Philippi: Florenz, berühmte Kunststätten 1903 p. 158 schreibt: „der Palast der Medici, den Michelozzo nicht früher als 1444 begann, hat keinen Erfindungswert; er zeigt das Motiv

gabe eines Zeitgenossan", auf die Dr. Warburg kurz hingewiesen hat. Im Zibaldone[1]) der Giannozzo Salviati (cod. Magl. II. IX. 42) p. 11a heißt es nämlich:

Nel año 1444 ſi comincio amvrare la chaſa di choſimo de medici — in dieser Fassung sicher unrichtig, wie sich weiter unten mit Hilfe von Dokumenten ergeben wird.

Aber ganz abgesehen davon, hätte eine genauere Prüfung der Handschrift zur Skepsis auffordern müssen.

Der Zibaldone — codicetto cart. sec. XV ex legato di Aloisio de Poirot, in Oktav, in Pergament gebunden, doch falsche Heftung (fol. 60 schließt an fol. 40), — besteht aus 90 fol.; 8 davon im sec. XV. gedruckt, 82 Manuskript; davon 80 in einheitlicher und sorgfältiger Schrift, fast ohne Korrekturen; auf fol. 88, 89 eine fremde Hand (des sec. XVI). Auf fol. 90b die Bemerkung: a di 19 di gienaio 1484 (st. c. 1485) queſto libro e di giannozo di bernardo di marcho di meſſere foreſe ſaluiati citadino fiorentino (;) chiamaſi zibaldone iſchritto impiu volte e in varj tempi chome ſi uede — und in der Tat, es finden sich noch Eintragungen vom Jahre 1486 (fol. 80a), 1487 (fol. 90a), 1488 (fol. 47b, 48a, 84a) usw. Damit ist erwiesen, daß es sich hier nicht um einen „Zeitgenossen" Cosimos handelt, und jedes weitere Eingehen auf diese Handschrift erübrigte sich. Gleichwohl will ich in eine materielle Prüfung, wenigstens einiger Angaben Giannozzos eintreten, um ihre Verwertung als authentische Quelle in Zukunft nach Möglichkeit einzuschränken.

Giannozzo ist zur Welt gekommen, als der Palazzo Medici längst erbaut und bewohnt war. Geboren nach dem Kataster seines Vaters Bernardo von 1480: a. 1464 — (Gianozo ſuo figluolo dañj circha 16) —; nach dem von 1469: a. 1462 — (dañj 7) —; nach Passerini am 14. Februar 1461(62). Als ein Springinsfeld von neunzehn bis zwanzig Jahren beginnt er seine Ricordi. Hat er a. 1485 noch ein Schmähverslein auf den „heiligen" Ehestand sich geleistet (fol. 11a), so sitzt er bereits 1489 mitten in ihm, und mit dem Kindersegen, der sich einstellt (a. 1491 ff.), verklingt das Gekicher der Musenkinder im Zibaldone. Recht und schlecht lebt er in seiner Ehe (bis 1503); wird sogar, dank seinem alten Namen, mit 53 Jahren Prior und geht a. 1523 zum zweiten Male auf die Freite. Das muß ihm schlecht bekommen sein, denn er starb bereits 1524. Nach seinen Aufzeichnungen erweist sich Giannozzo als einen herzlich unbedeutenden und leichtfertigen Herrn, etwas mit dem Munde vorweg, neugierig, auf allerlei Pikantes und Sensationelles gerichtet, reiselustig und der Poeterei, namentlich der erotischen ergeben, wie es nun einmal bei der vornehmen Jugend von damals Mode war, dabei devot, ja bigott. Ohne rechte Beschäftigung, auch wohl ohne Neigung zu einer solchen, kann er bei keiner Sache verweilen. Seine Ricordi gehen wahllos durcheinander, und nichts wird darin gründlich behandelt. Sie geben das prägnante Abbild der Neigungen und des Bildungsniveaus eines Durchschnittsmenschen aus bester Florentiner Familie im Zeitalter Lorenzos il Magnifico. Von dem Schlage mögen die meisten jungen Leute gewesen sein, an deren Spitze Giuliano de' Medici († 1478) seinen Avventiure Amorose nachging, oder die als Compagniacci zur Zeit Savonarolas ihren Unfug trieben. In Giannozzos

---

des Pitti, nur etwas geändert." Da hätten wir so ziemlich den Tiefstand der Wertschätzung. Ob Philippi sich wohl die Baudaten beim Pittipalaste klar gemacht hat?

[1]) Mein ehemaliger Schüler Herr Dr. Geisenheimer hat die Güte gehabt, mir auf meine Bitte eine genaue Beschreibung und Charakteristik des Codex wie seines Verfassers zu geben, wofür ich ihm an dieser Stelle bestens danke. Später (Sept. 1905) habe ich ihn dann selbst untersuchen und mich von seiner relativen Wertlosigkeit überzeugen können.

Notizen läuft Wahres und Falsches bunt durcheinander. Was er selbst erlebt hat, mag zu Recht bestehen, was er entlehnt, hält der Kritik nicht Stand.

Die Handschrift beginnt mit Kalenderberechnungen (fol. 1—9), dazu das Datum 1484.

Fol. 10a der Bericht über eine Fußreise nach Assisi vom Jahre 1480 — a dì 15 di gienaio 1484(85): viagio daſcieſſi fatto per me .... lanno 1480 a piede chon 4 chompangnj, e prima partimo a dì 26 di luglio 1480 etc.

Fol. 10b eine gereimte Orazione an die Jungfrau Maria, an deren Schluß es heißt: chi dicie queſta orazione ongnj dì, non puo morire di ſubito, ne a tradimento non puo eſſere morto; ho porta *(portata)* adeſſo iſchritta.

Fol. 11a: Nel año 1216 morj a dì 5 di aghosto il grolioſo meſſere ſan domenicho nella citta di bolongnia — (falsch; er starb vielmehr am 6. August 1221).

Darunter: Nel año 1200 morj il grolioſo m^{r} ſan franc^{o}. principio del ordine de frarj minorj — (falsch; er starb am 4. Oktober 1226).

Darunter: Nell año 1295 e del mese di maggio ſi comincio a fondare e amvrare la chieſa di ſanta † di firenze — (richtig; wohl einem Annalenwerke wie Simone della Tosa entnommen).

Darunter ohne Vermittlung: Nel año 1444 etc. (der oben p. 25 mitgeteilte Ricordo).

Alsdann: Noncie altra pena chauer moglie (;) uidicho, idio ne guardi noj e ogni noſtro amicho.

Dann: 1443 a dì 8 di marzo morj m^{r} lionardo darezo — (richtig; † an. 1444 [st. com.]; offenbar nach der Grabinschrift in Sta. Croce).

Es folgen auf der Seite noch triviale Lebensregeln; auf fol. 11b mit dem Kopfdatum 1482 Verse; fol. 12a—21a, beginnend 1482, ein Gemisch von Notizen, Versen, Rezepten, Anekdoten, Bonmots; einige spärliche historische, aber wieder ungenaue Ricordi.

Fol. 21b—23a: Maße des Turmes zu Babel und der Arche Noah.

Fol. 23—25a: Reiseaufzeichnungen nach Loreto (Palmarum 1484); nach Rom (Nov. 1484); nach Venedig (vom 23. April bis 23. Mai 1486).

Was sonst noch folgt, sind meist Verse nach verschiedenen Verfassern, z. B. nach Lorenzo il Magnifico usw.

Diese flüchtige Inhaltsangabe beweist zur Genüge den Wert bzw. Unwert der Zibaldonenotiz über den Palazzo Medici. Von Fabriczy behauptet zwar, um ihre Glaubwürdigkeit zu erhöhen, der Ricordo von 1444 sei „aus einer älteren Vorlage in das Merkbuch übertragen“ worden. Wenn er nur diese und ihr Alter nachgewiesen hätte! Allein der Zusammenhang, in dem er steht, und die Schlußbemerkung des Bandes fol. 90b weisen diese Annahme ab. Vielmehr lassen die vielfachen Irrtümer und Ungenauigkeiten eher auf ein Zitiren aus dem Gedächtnisse schließen.

Ist somit das Jahr 1444 als Bauanfang des Palazzo Medici nach dieser Quelle zu beanstanden, so sprechen andererseits um so mehr Momente dafür, daß er ins Jahr 1435 ff. zu verlegen, und daß der Palast a. 1440 bereits bezogen war.

Zunächst eine allgemeine Erwägung.

---

2. Hinlänglich bekannt ist, daß die älteren Medici, Giovanni di Averardo, seine Söhne Cosimo und Lorenzo, sein Enkel Piero, diese ausgesprochenen Kaufleute und nüchternen Rechner, in allen ihren Unternehmungen stets nach wohlüberlegtem Plane und mit größter Vorsicht vorgingen. Nur wenn sie alle Umstände ins Auge gefaßt hatten, der Möglichkeit der Ausführung, der notwendigen Mittel, vor allem auch des Erfolges in politischer, finanzieller und persönlicher Beziehung gewiß waren, griffen sie zu und entwickelten dann allemal jene unerhörte Energie, Konsequenz und Liberalität, die ihren Schöpfungen die Größe, Geschlossenheit und Vollendung verliehen, die sie durchweg besitzen.

Für Cosimo und Lorenzo — und beide Brüder gingen ihr Lebelang einmütig

Hand in Hand — erwuchs die Notwendigkeit, ihre beherrschende Stellung in Florenz und ihren Reichtum auch nach außen hin zu dokumentiren, doch unter peinlichster Wahrung des bürgerlichen Charakters, worauf sie ja stets Gewicht legten. Und so begannen sie zunächst den Palastbau, der übrigens bereits vor dem Exile beschlossene Sache gewesen sein mag. Ich meine, die einfache Orientirung über die allgemeinen Verhältnisse legt eine Datirung des Palastes in die Zeit von 1435 bis 1437/38 oder 1440 nahe. Darin liegt m. E. auch die innere Wahrheit der Erzählung Vasaris von den beiden in Auffassung und Anlage so verschiedenen Entwürfen, die den Brüdern zur Verfügung standen, dem genialeren Brunelleschis und dem praktischeren Michelozzos, und daß die Bauherren den letzteren gewählt. Sonst gehört sie ins Reich der Fabel. Jener Panegyriker Brunelleschis, (in Manettis Kopie erhalten), der sorgsam alles zusammenträgt was zum Ruhme seines Helden dient, kennt sie so wenig, wie daß Brunelleschi der Erbauer des Palazzo Pitti gewesen ist; und dieses Schweigen besitzt hier Beweiskraft.[1]) Brunelleschi, der Kirchenbaumeister, war beim Palazzo Medici überhaupt nicht von Cosimo um Mitwirkung angegangen worden. Geymüllers Behauptung, Cosimo habe gewisse „Punkte', — welche denn? — aus dem „zerstörten Palastmodelle Brunelleschis dem Michelozzo beizubehalten" be- oder empfohlen, hätte unter allen Umständen erst bewiesen werden müssen; so steht sie durchaus in der Luft. Michelozzo löste seine Aufgabe auch allein ganz vortrefflich. Hängt der Palazzo Medici einerseits mit den mittelalterlichen Profanbauten von Florenz zusammen, so ist er doch andererseits ein durchaus modernes und selbständiges Werk, monumental, wenn auch nicht aus einem Gusse, vielmehr in Intervallen erbaut, der Ausgang für die weitere Entwicklung der toskanischen Palastarchitektur. Michelozzo — das ist sein unbestreitbares Verdienst — hat diesen Typus geschaffen oder doch wenigstens in die Praxis des Quattrocentos überführt, nicht Brunelleschi. Aus welchen Voraussetzungen, ob nicht unter Bezugnahme auf Vitruv (vergl. unten p. 43 f.), kann hier nicht erörtert werden. Und er setzt sich fort in den Palazzi Pitti, Strozzi, Gondi, (in Siena) Spannocchi, Piccolomini, (um nur die wichtigsten zu nennen). Palazzo Pitti, zu dem Brunelleschi, wenn überhaupt, höchstens einen Entwurf in seinen letzten Lebensjahren geliefert hat, — aber es ist fraglich, ob er sich mit dem ausgeführten deckte — ist nicht Michelozzos Vorbild gewesen, (wie von Fabriczy [Brunelleschi p. 306 f.], Bode und von Geymüller [a. a. O.] vergebens zu beweisen suchen), sondern eher umgekehrt, wie auch die Stilanalyse erweist, vom Palazzo Medici abhängig, seine Erweiterung und Fortführung und gehört endlich in eine viel spätere Epoche: Begonnen nach 1457 (nicht 1440) und noch 1469/70 im Bau (vergl. die Denunzia dei beni di Luca Pitti). Solange nicht die Priorität von Palazzo Pitti und Palazzo Pazzi-Quaratesi vor dem Palazzo Medici sowie Brunelleschis Autorschaft an beiden nachgewiesen wird, vermag ich mein Urteil über Michelozzos Bedeutung und über das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Monumente nicht zu modifiziren. Treffend sagt Vasari (II. 433) daher vom Palazzo Medici: fu il primo che in quella città fusse stato fatto con ordine moderno.

Gerade in die Zeit von 1435—1437/38 oder 1440 läßt sich (nach dem von v. Fabriczy aufgestellten Itinerar Michelozzos) der Palazzo Medici auch vortrefflich unterbringen: vor 1437/38 — Baubeginn von San Marco — und bis 1440 — Todesjahr Lorenzos de' Medici und Wiederaufnahme des Baues von San Lorenzo. Rückt man, um Michelozzos angebliche Inferiorität anderen Meistern gegenüber,

---

[1]) Wohl aber berichten darüber die cinquecentistischen Schriftsteller.

namentlich seine Abhängigkeit von Brunelleschi in architektonischer Beziehung, von Donatello in plastischer und dekorativer zu beweisen, den Anfangstermin bis 1444 hinab, so gerät die Chronologie von Michelozzos Oeuvre ins Schwanken. Man kann sich dann nicht gut die Möglichkeit der Lösung der verschiedenen Aufgaben vorstellen, die ihm im fünften Jahrzehnte des Quattrocentos oblag. Andererseits wäre der Bau des Palastes gleichzeitig mit dem von San Marco (Bibliothek), von San Lorenzo, Santissima Annunziata usw. erfolgt; und es dürfte zweifelhaft sein, ob eine derartig enorme Anspannung und Festlegung selbst der mediceischen Finanzen auf längere Zeit in Cosimos Vermögen und Ökonomie lagen.

Auch diese waren nicht unerschöpflich. Es bedurfte genauester Dispositionen, um die notwendigen Mittel flüssig zu machen. Die Abrechnungen Lorenzos il Magnifico mit den Söhnen Pierfrancescos in den siebziger und achziger Jahren (vergl. die betreffenden Dokumente unten sub Nr. VIII. 9), die sich nicht immer glatt vollzogen haben, zeigen, auf wie lange Zeit die mediceische Bank finanziell dabei engagirt war. Besäßen wir einen Einblick in den Haushalt der Medici, die Geschichte, die Art und den Umfang ihrer geschäftlichen Transaktionen, (von denen ich hier nur ganz spärliche Andeutungen beibringen konnte), unsere Kenntnisse würden in der Beziehung merklich modifizirt, geklärt und vor allem auf eine realere Basis gestellt werden.

Ich meine also, erst nach Beendigung des Palastes war Raum für eine neue künstlerische Unternehmung größeren Stiles. Nun erst konnte Cosimo daran gehen, das Vermächtnis seines Vaters, den äußerst langwierigen und kostspieligen Neubau der ambrosianischen Basilika durchzuführen, von dem um 1440 nicht viel mehr als die Sakristei im Rohen (seit 1428?) fertig stand.[1])

---

[1]) Die Dekoration der Sakristei erfolgte in den Jahren 1440(?)—1446, seit Sommer 1442 der Neubau von Chor, Querschiff und Kuppel — beides nach dem Plane und unter der Leitung Brunelleschis und nach seinem Tode durch andere geringwertigere Kräfte. Erst 1461 am Vorabende des Festes des Titelheiligen fand die feierliche Weihe des Hauptaltares statt, war dieses Unternehmen glücklich durchgeführt. Seit 1457 wurde die alte und wohl auch baufällige Ambrosiusbasilika, die bisher noch im Gebrauche war, allmählich abgerissen, um dem neuen Langschiffe und der Kanonika Platz zu machen, die Filarete a. 1465/66 (?) noch im Bau sah *(Traktat ed. v. Öttingen p. 675; Jahrb. f. K. Pr. K. I. p. 226 f.)*; während die innere Einrichtung und Ausschmückung sowie die Fertigstellung der Façade Piero il Gottoso zufielen. Unter diesem Medici, nicht „in Cosimos Auftrage", auch nicht „sicher im Zusammenhange und etwa gleichzeitig mit der Dekoration der Sakristei" *(Bode l. c. p. 35)*, konnte daher die Sängertribüne über der Tür zum Chiostro errichtet werden, denn dazu war eben die Existenz des neuen Langhauses, bzw. der linken (vom Eingange aus) Seitenwand vorher nötig; — das unbedeutende, in der Gesamtwirkung steife Werk eines Nachahmers Donatellos, das wohl dessen Formen, aber nicht dessen Geist, sowie allzu große Abhängigkeit von der berühmten Domcantoria des Meisters aufweist. Das Vorkommen des Delphines unter den Ornamenten am Simse dieser Tribüne könnte zu der Vermutung führen, daß die Pazzi vielleicht die Stifter oder irgendwie finanziell dabei beteiligt waren. Aber trifft auch diese Vermutung nicht zu, so bietet diese Sängertribüne doch keineswegs das früheste Beispiel dekorativer Verwendung von Delphinen, wie Bode behauptet. Dieses Motiv stammt vielmehr aus der Antike — ich nenne z. B. die Reste eines skulpirten Frieses mit paarweise zwischen Muscheln und Palmetten (im Wappenstil) angeordneten Delphinen am Pantheon, ferner in Sta Costanza; am Kranzgesimse des Templum Antonini et Faustinae (Egger, cod. Escurial. II. 62; 82 f.) usw. — und ist offenbar daher, etwa seit der Wende des Tre- zum Quattrocento, in die Florentiner Kunst übertragen worden, — ob von Brunelleschi, Donatello oder einem anderen Meister, ist kaum zu entscheiden. In Florenz begegnet es z. B. im Hofe eines alten Rustikapalastes aus der Übergangszeit (Via de' Bardi Nr. 21): Rundbogenarkaden auf Säulen; die Kapitäle von eleganter Bildung. Über gerippten Akanthusblättern immer zwei, mit den Schwänzen zusammenstoßende, zu Voluten sich umbiegende Delphine; darüber dünne, nach innen geschwungene

3. Es existiren aber noch urkundliche Zeugnisse dafür, daß Palazzo Medici a. 1440, wenigstens in seinem Hauptstücke, vollendet gewesen sein mußte.

Nach dem Tode Lorenzos (23. September 1440) erhält nämlich Cosimo die Vormundschaft über seinen unmündigen Neffen Pierfrancesco (geb. 21. Mai 1431), an Stelle von dessen Mutter Ginevra de' Cavalcanti, und mit peinlichster Gewissenhaftigkeit hat er dieses Amtes gewaltet. Bei der Gelegenheit wird ein genaues Verzeichnis aller Pierfrancesco gehörigen und für ihn zu verwaltenden Immobilien und Mobilien, auch die zahlreichen Guthaben bei den verschiedenen Monti aufgestellt. Dieses in mehrfacher Beziehung hochinteressante Notariatsinstrument erwähnt den Palast, nicht die alte Behausung, während z. B. nach der Denunzia de' beni vom Jahre 1430 Lorenzo und Cosimo noch ein einfaches Haus bewohnen, das von zahlreichen anderen, den Medici gehörigen und meist vermieteten Häusern umgeben ist. Ich zähle da 19 Häuser, von denen cirka 7 dem Palaste zum Opfer fielen — (anno 1440 sind nur 12 davon noch vorhanden). Man vergleiche:

Catasto San Giovanni Lion d' oro a. **1430** fol. 36 f.

Choximo e Lorenzo di Giovannj de Medici:

1ª. chaxa per mio abitare, poſta nella uia largha e nel popolo di ſan Lorenzo: a 1⁰. via, a 2 e 3 noi medeximi, 1/4 Simone Ginorj; e abiamolj le nostre maſſerizie. (Hinweis auf die Kunstschätze, die freilich noch nicht den späteren Umfang und Wert damals besaßen.)

1ª. chaxa chon una chaſetta apicchata, poſta nella detta via cho ſuoi vochabolj e chonfinj, come da per la ſua ſchritta. Tiene a pigione la chaxa maggiore Giovannj di Ghuccio de Medicj e dame lanno fior. XV a 7 per 100. Nella chaxetta ſta vna pouera donna e niente pagha di pigione.

1ª. chaxa, poſta nella detta via cho ſuo vochabolj e chonfinj, come nominatamente da per la ſua ſchritta. Stanouj dentro Chriſtofano e Charllo di meſſer Ghirighoro; niente ne danno di pigione. Aueuaſine nel paſſato fj. 24 lanno; monta 7 per c⁰.

1ª. chaxa, poſta in detta via cho ſuo vochabolj e chonfinj. Tiella a pigione Giovencho e Bernardo de Medicj, e dannone lanno fj. 24 a 7 per c⁰.

1⁰. Abergho, che ſi dicie l'abergho di ſanta Chaterina, tral chanto del borgho ellavia largha cho ſuoj confinj. Tiello a pigione Oriuano di Piero della Mangnia e danno *(sic)* lanno fj. 15 a 7 per c⁰.

Piu chaxette dirimpetto a ſan Giovannj piccholino della via largha, da 1⁰. via, secondo, 1/3, 1/4 noi medeximj. Sono 10 e ſtannovj drento piu perſone. Sone 8 apigionate e 2 ſpigionate. Aueuane nel vecchio fj. 30, ſono 7 per cento.

1ª. chaxa, poſta nel borgho ſan Lorenzo e nel detto popolo cho ſuo vochabolj e confinj, come nominatamente ſi dicie per la ſua ſchritta. Tiella a pigione mª. Ghilla, e danno lanno di pigione fj XII a 7 per c⁰.

1ª. chaxa in ditto luogo e popolo cho ſuoi vochabolj e chonfinj. Tiella a pigione Meo pollaiulo, e danno lanno fj. 10 a 7 per c.

1ª. chaxetta, poſta nel detto borgho e popolo cho ſuoi vochaboli e chonfinj. Iſtauj dentro Giovanni di ſer Amadore ſellaio e nonne pagha pigione; dicie, ſe la contorono fj. CL, che uolentierj la daremo per fj. CL.

Nun folgen Besitzungen in anderen Kirchspielen und im contado di Firenze.

Deckplatten und kleine abgeschrägte Kämpfer; dazu eine Treppenanlage nach alter gotischer Sitte; — vielleicht vor oder doch zur Zeit der Erbauung des Palazzo Medici entstanden. Von gleicher Form und auch wohl Zeit ein Kapitäl im Museo di Antichità Nr. 8; ebendort ein zweites Kapitäl (Nr. 22), entwickelter jedoch und jünger. Vergl. auch die Dekoration an der Pazzikappelle in Sta. Croce und im Hofe des Palazzo Pazzi-Quaratesi; (von plastischen Werken, Grabdenkmälern usw. ganz zu schweigen).

4. Im Jahre 1440 und den folgenden (bis 1459) heißt es aber:

In Dei nomine Amen. Anno Domini ab eiusdem ſalutifera incarnatione milleſimo quadringenteſimo quadrageſimo ind. quarta et die ſecunda menſis decembris ſecundum conſuetudinem notariorum ciuitatis Florentie . . . Actum Florentie et in populo ſancti Laurentii de Florentia et in domo habitationis infraſcripti Coſme de Medicis etc.

Zuerst wird Cosimo zum „tutor legiptimus" des Pierfrancesco bestellt; alsdann erfolgt die Aufzählung des Grundbesitzes in Stadt und Land und zwar:

Inprimis una domus magna[1]) habitationis et pro habitatione dicti Coſme et dicti olim Laurentii cum una alia domo contigua et iuxta predictam — *(die casa vecchia vielleicht?)* — et cum habituris et pertinentiis ad dictam domum pertinentibus, poſita in populo ſancti Laurentij de Florentia in uia cui dicitur la uia largha. Quibus omnibus a primo via predicta, a ſecundo Thomaſij et ſer Jacobi olim ſer Filippi da Lutiano, a III⁰ Mathei Nucci de Soloſmeis, a IIII heredum ſer Jacobi Vannucci in parte et in parte heredum Bernardi dicti et aliorum.

Item una alia domus, poſita in dicto populo et uia, cui a p⁰. uia, a II⁰. dicti Coſme et dicti pupilli, a III⁰. . . . . *(sic)*, a IIII⁰. heredum Pieri de Ginoris.

Item otto alie domus contigue, poſite in dicto populo; quibus a p⁰. uia largha, a II⁰. uia, a III⁰. dicti Coſme et dicti pupilli, a IIII⁰. heredum Thomaſij Zanobij ſer Ginj.

Item una alia domus, poſita in dicto populo ſancti Laurentii in loco dicto nel borgho di ſancto Lorenzo, cui a primo uia, a II⁰. heredum Thomaſij Zanobii ſer Gini, a III⁰. heredum Pieri de Ginoris, a IIII⁰. dicte Coſme et dicti pupilli.

Folgen Häuser und Bottegen in anderen Quartieren; endlich:

Item una alia domus cum apotheca de ſubtus poſita in populo ſancti Laurentii de Florentia in uia burgi, cui a p⁰. uia, a II⁰. . . . *(sic)* *etc.*

In dem folgenden Aktenstücke, das wenige Tage später, am 28. Januar 1440(41) verfaßt ist, werden die Monti aufgezählt, die zur einen Hälfte Cosimo, zur anderen dem pupillo gehören. Mit Nachträgen vom 19. April 1442 und vom 20. November 1442(43).

Nach der Mündigkeitserklärung übernahm Pierfrancesco die Verwaltung seines Besitzes. Zu diesem Zwecke bedurfte es einer Erbteilung, die Cosimo umständlich, unter Zuziehung von Notaren und Schiedsrichtern vornahm.[2]) In der betreffenden Urkunde vom 23. März 1450(51) wird zuerst die „pars adiudicata per laudum dicto Coſme proprio", dann die Pierfrancescos verzeichnet (zumeist in bezug auf Güter im contado). Am Schlusse des in zwei Exemplaren ausgefertigten Lodo heißt es:

Item iuſtis et rationabilibus causis moti, laudamus, ſententiamus et arbitramur et uolumus et mandamus, quod domus eorum habitationis, poſita Florentie in uia que dicitur la uia largha, et omnes domus que fuerunt Auerardi Franciſci de Medicis et Juliani, filij dicti Auerardi, et Franciſcj, filij dicti Juliani, et in ipsorum uel alicuius eorum hereditate remanſerunt et exinde peruenerunt et pertinuerunt ad dictum Coſmam et Laurentium, et que domus ſunt comunes ad preſens inter dictos Coſmam et Pierfranciſchum, et que domus poſite ſunt in ciuitate Florentie et in populo ſancti Michaelis Vicedominorum de Florentia, — intelligantur ſtare et remanere et remaneant comunes et in comunione inter dictum Coſmam et Pierfranciſchum et non ueniant quoquomodo in ſupraſcripta diuiſione. Quam comunionem durare uolumus et mandamus in dictis domibus in preſenti capitulo comprehenſis adhuc quinque annis proxime futuris a die huiusmodi[3]) nostri preſentis[3]) laudi et per totum dictum tempus quinque annorum.

---

[1]) magna ist nachträglich unterpunktirt, also gestrichen; vergl. am Schlusse dieses Dokumentes die Bemerkung.

[2]) Die Schiedsrichter waren Bernardo di Antonio Medici und Carlo Marsuppini. Auch Fabroni vita Cosmi p. 131 und Note 111 kannte und benutzte diese Urkunde.

[3]) modi von huiusmodi ist durch Punkte kancellirt und preſentis übergeschrieben. — Die Comunio ist wohl später regelmäßig verlängert worden.

Item ut antiquitates et bona, que ex antiquis ad predeceſſores dicti Coſme et Laurentii de Medicis pertinuerunt, conſeruentur; et ut poſſeſſiones, que tribuunt nomen et reputationem domibus, inter ſe ipsos Coſmam et Pierfranciſchum et eorum poſteros manuteneantur. *etc.*

Dann die Bestimmung, daß nach dem Aussterben der direkten männlichen Linie Cosimos der ganze Besitz übergehen solle . . . ad deſcendentes maſchulos legiptimos et naturales per lineam maſchulinam dicti Pierfranciſchi und umgekehrt. Auf Grund dieser Vereinbarung konnten eben der natürliche Sohn Herzogs Lorenzo, Alessandro, und nach seiner Ermordung Cosimo, der Sohn Giovannis delle Bande Nere, in den Genuß des Gesamtvermögens und der Herrschaft nachfolgen.

Das Schlußprotokoll dieses umfangreichen und interessanten Schriftstückes lautet: Ego Johannes olim ſer Taddei ſer Blaxij de Colle Vallis Elſe, Imperiali auctoritate Iudex ordinarius et notarius publicus Florentinus predictus, omnibus et ſingulis ſupraſcriptis ſupra in preſenti et in tredecim aliis proxime precedentibus cartis edinis ſimul ſutis et in earum iuncturis et ſuturis bino ſolito ſigno infraſcripti ſer Jeronimj ſignatis contentis, dum ſic agebantur, interfuj ipsamque rogatus imbreuiauj aliisque meis negotiis occupatus, ſcribenda et publicanda commiſi infraſcripto ſer Jeronimo filio meo et notario publico Florentino. Ideoque me ſubſcripſi et signum meum appoſui conſuetum.

Ego Jeronimus filius ser Johannis ſer Taddei de Colle, ciuis Florentinus etc. . . . . vigore commiſſionis michi facte per dictum ſer Johannem genitorem meum, ut ſupra patet, fideliter ſumpſi, ſcripſi et publicaui et in hanc publicam et autenticham formam redegi, nil addito uel mutato quid ſenſum mutet uel uariet intellectum. Ideoque me ſubſcripſi et ſignum meum appoſui conſuetum die ſecunda menſis Junii anno Domini ab eius incarnatione 1459 indictione ſeptima. — *(Staatsarchiv. Inventario Mediceo Nr. 5.)*

Das will also besagen: Im Jahre 1459 ließ Cosimo de Medici aus irgend einem Grunde aus den verschiedenen einzelnen Instrumenten (c. 14 Stück), die den Besitz, die Erbteilung und die Vormundschaft seines Neffen betrafen (von 1440 an), eine einzige zusammenhängende Abschrift auf liniirtem Pergamente mit kurzen Inhaltsvermerken am Rande in Rotschrift sauber und in authentischer Fassung anfertigen. Die beiden Notare haben nach ihrer Versicherung sachlich nichts verändert, wohl aber (wie man aus der verschiedenen Farbe der Tinte noch erkennen kann), nach Beendigung der Kopien einige wenige stilistische Korrekturen eingefügt. Das Original von 1440 enthielt u. a. die Wendung domus magna habitationis, womit folgerichtig damals der neue, vor kurzem vollendete Palazzo Medici den bisherigen beschränkten Wohnungen der Familie gegenüber bezeichnet wurde. Anno 1459 kannte man aber nur den Palast an der Via Larga als ein fertiges, längst vorhandenes Monument. Und daher, zugleich im Interesse eines gleichmäßigen Ausdruckes — der Notar schreibt regelmäßig domus habitationis — wurde „magna" nachträglich kassirt. Die Urkunde bietet somit einen terminus ad quem für die Datirung des ältesten Teiles des Gebäudes an der Ecke der Via Larga und der Via de Gori, an den sich aber bald weitere Anbauten schlossen.

---

5. Über diese allmählichen Erweiterungen sowie über die mediceischen Vermögensverhältnisse überhaupt gewährt ein Kataster Cosimos und Pierfrancescos de' Medici die allerbeste Auskunft, der vielleicht auch in ursächlichem Zusammenhange mit jener Erbauseinandersetzung steht und mit außerordentlicher Sorgfalt a. 1457/58 angelegt worden ist. Neben Nachträgen über Pieros il Gottoso Erwerbungen seit dem Jahre 1458 rekapitulirt er die Denunzia de' beni von 1427 und erwähnt bei jedem einzelnen Posten die inzwischen eingetretenen Veränderungen, kurze Bemerkungen, die sich, so fragmentarisch sie sind und soviele neue Fragen sie aufwerfen,

für die Geschichte mediceischer Bauwerke gut verwerten lassen. Vornehmlich die in bezug auf den Palast bezüglichen Angaben werden im folgenden mitgeteilt.[1])

Yesus.

Choximo di Giouanni de Medicj } a preſtanziatj in detto chonfalone *(Liondoro).*
Pierfranc⁰. di Lorenzo ſuo nipote }

Nel primo cataſto, che diceua in Gouannj di Bicci de Medicj,
auemo di chatasto . . . . . fj. 397. 19. 4.
Nel ualſente, che diceua Choximo e Pierfranc⁰. ſopradettj . . . fj. 2607. 13. 9.
Nella cinquina auemo di graueza . . . . . fj. 341. 5.

Suſtanze de ſopradettj inchataſtate in nome di Gouannj de Medicj noſtro padre nel chataſto del 1427:

Una chaſa per noſtra habitazione, poſta nella via largha nel popolo di ſan Lorenzo, et

Unaltra chaſa allato alla detta, che per adrieto viſtaua el m⁰. *(maestro)* Antonio della Scharperia et

Unaltra chaſa allato alla detta diuerſo ſan Marcho, chella ſoleua tenere a pigione Gouannj di Ghuccio de Medicj et due donne, de qualj due chaſe ſe naueua di pigione lanno fj. XLVI; lequalj due chaſe non ui ſono piu et ſonſi piu annj ſa hunite e murate cholla noſtra habitazione diſopra, laquale alprexente abita Pierfranceſco di Lorenzo de Medicj, nipote di Coximo ſopradetto.

Una chaſa, poſta nella via largha nel popolo di ſan Lorenzo, laquale per lo adrieto teneua a pigione Giuliano da Bolongnia, et dauane lanno fj. 24; la qual chaſa alprexente non ue piu, eſſe *(e si è)* vnita e murata chol palagio noſtro, murato inſul chanto di uia largha dirinpetto a ſan Giouannino. Ilquale alprexente habita Coximo de Medici e figluolj.

Uno albergho, che ſi diceua labergho di ſanta Caterina, tral chanto di borgho ella via largha, et piu chaſette, poſte inſul chanto della uia largha dirinpetto a ſan Giouannino per inſino alla chaſa, che fu di Tomaſo Ginoli, che ſi naueua lanno di pigione fj. 30, et piu lo ſtimono. Il detto abergho e chaſette al prexente non ui ſono piu; ſonſi vnite e murate chol ſopradetto palago, murato inſul chanto della uia largha.

Una caſa, poſta nel borgho di ſan Lorenzo nel detto popolo, laquale teneua a pigione Mona Ghilla di Falduccio, e dauane lanno fj. 12; laquale alprexente non ue piu, eſſi murata chol palago.

Una chaſa, poſta in borgho ſan Lorenzo preſſo agli alberghi in detto popolo, chella teneua a pigione Nicholo di Gouannj Todeſcho chalzolajo per fj. 10 lanno. Nonne *(non è)* piu noſtra, chella uendemmo etc.

Una chaſa, poſta nel detto popolo in borgho ſan Lorenzo, laquale per lo adrieto teneua a pigione Gouannj di ſer Amadore ſellaio, et dauane lanno di pigione fj. 16; laquale nonne *(non è)* piu noſtra. Vendemola a Piero d Andrea Larighezj ſino lanno 1431 etc. etc. *(folgen sämtliche Häuser und Besitzungen in Stadt und Land bis pag. 11a);* dann heißt es pag. 11a:

Per inſino aquj abbiamo narrato e detto tuttj i beni inmobilj delle rendite delle noſtre poſſeſſioni, achataſtate per Gouannj di Biccj de Medicj noſtro padre nel chataſto del 1427, che fu el primo cataſto. E da quincj innanzj ſchriueremo tutte le noſtre poſſeſſioni, chonperate e aute di poj in Firenze e in chontado inſino a queſto 6 di genajo 1457(58) etc. etc. — Ich notire davon pag. 12 f.:

Dua chaſe in Firenze nella uia largha, lequalj conperamo da Lorenzo di Martino Chanbj ſino di giungnio 1443 inſieme chon un podere, poſto alla Scharperia, chome ſi ſara menzione in queſto *(pag.)* 22, per pregio in tutto dj fj. 700 etc. Le dette chaſe al preſente nonuj ſono piu, ſonſi vnite e murate chol palagio noſtro diſul chanto della uia largha — *(der a. 1443 also schon bestand).*

Una chaſa, poſta in borgho ſan Lorenzo dietro alla chaſa della noſtra habitazione della uia largha, conperata inſino di giugnio 1443 da Veſpaſiano di ſer Jachopo Vannuccj per fj. 700. . . . . Al preſente nonne noſtra, chella demo a Francesco di Piero

---

[1]) Staatsarchiv. Archivio mediceo av. il princip. filza 82 von fol. 261 an. Der Kataster hat noch seine alte Zählung von fol. 1—41. Eine Kopie des 16. sec. findet sich in der filza: Decima. Diversi Nr. 4 ebendaselbst.

Ginorj in baratto duna, nauemo dalluj, laquale ſe unita e murata chol palagio noſtro, murato ſul chanto della via largha.

Una caſa et una chaſetta, poſta inſul chanto della piaza di ſan Lorenzo, chonperate inſino del meſe di ſettenbre 1445 da Zanobj di Tomaſo Ginolj per prego dj fj. 1000 . . . .; lequalj non ui ſono piu, che ſi ſono vnite e murate chol palago noſtro, murato ſul chanto della uia largha. — *(Man sieht, es sind alles Gebäude an der Rückseite des Palastes, meist aus dem Besitze der Ginori.)*

Una chaſa *(p. 13a)*, poſta nella uia largha — *(Konfination)* —; conperamola dalla conpangnia del Bighallo ſino lanno . . . *(fehlt, wohl a. 1445/46.)* inſomma di fj. 240 etc.

Una caſa, poſta nella uia largha . . . *(Konfination)* . . . conperamola da Ramondo d Antonio di Ramondo ſino lanno . . . *(fehlt, wohl 1446.)* per fj. 80 . . ., laquale ſe diſſatta e murataſj chol palago.

Unaltra chaſa, poſta in uia largha allato aquella diſopra; chonperamola dallj heredj di Marcho di Lupicino ſino di febraio 1446(47) per fj. 200; laquale e diſſatta e murata chol noſtro palago etc. etc.

Un palagio per noſtra habitazione, murato ſul chanto della uia largha dirinpetto a ſan Gouannino, chon chorte e orto drito *(sic)*, murato intorno; poſto nel popolo di ſan Lorenzo, nel quale habita Choximo de Medicj e figluolj, e abbianuj le noſtre maſſerizie apartenentj al noſtro bixongnio e al bixongnio del detto palagio.

Una chaſa *(p. 13b)* allato al detto palagio ſulla via di borgho di ſan Lorenzo, muratauj di nuouo, nella quale al preſente viſta maeſtro Mariotto medicho; della quale non pagha pigione alchuna, perche gliel abbiamo data per ſuo uxo, perche ſe alleuato in chaſa noſtra, e a *(ha)* famiglia aſſaj ed e pouera perſona etc.

E piu mi truouo vna chaſa a Milano, laquale dono Choſimo al ducha di Milano, innella *(quale)* habitano i noſtrj della conpangnia da Milano; e che non ſi trae alchuno frutto, perche uanno iſpeſo in murare e in rachonciare piu che fj. 250; et anchora vene biſongnia ſpendere piu che altrettantj a poterlla habitare e uſare.

Iqualj danarj ſpeſi, e che ſanno a ſpendere, paghera la chonpangnia; e per detta chagione fecj porre a mio conto propio fj. 1800, dequalj era debitore il ducha di Milano alla conpangnia di Firenze etc.

Nun folgen die Güter und Einkünfte „fuorj di Firenze", ein ganz kolossaler Besitz; dann pag. 32a:

† Suſtanze e benj, conperatj per Gouannj di Choximo (la casa di Fiesole z. B.) — pag. 33a:

† Danarj di monte:

Trouiancj eſſere creditorj ſul monte del chomune di Firenze

Choſimo et Pierfrancesco nel Q°. San G*(iovanni)* . . .	di fj. 121301.
Choſimo et Pierfrancesco nel Q°. S. M°. N°*(ovella)* . . .	di fj. 64347.
Mª. Piccharda d'Adouardo Buerj, madre dj Choſimo, Q°. S°. G. . . .	di fj. 1309.
Giouannj di Biccj de Medicj a uita di Choſimo Q. S. Mª. Nª. . . .	di fj. 2000.
Auerardo di Franc⁰. de Medicj Q. S. G. . . .	di fj. 126 etc. etc.

Folgen die Debitj:

Io Coximo ſono debitore . . . per lo muramento di ſan Lorenzo dj	fj. 6381. 19. 3 etc.
E piu ſono debitore . . . in limoxine fatte . . .	fj. 1663. 28. 9.
E . . . in ſpeſe di chaſa . . .	fj. 990.
Et . . . per iſpeſe di murare al *(nicht il)* palago . . .	fj. 362. 23 etc.

Choſimo et Pierfranceſco ſono debitorj . . . per muramento fatto alla chieſa di ſan Lorenzo . . . fj. 6855. 6. 1.

Giouannj di Choſimo e debitore . . . per iſpeſe fatte in murare alla chaſa dj Fiexole et ne fratj di ſan Girolamo . . . di fj. 1209. 16. 6.

Danarj *(fol. 34b)* contantj ci trouiamo ne noſtri traffichj, chome apreſſo diremo et in prima:

Nel bancho di Firenze, doue et *(è)* conpangnio Franc⁰. Inghiranj per la noſtra parte del chorpo . . . fj. 5600.

Innuna bottegha darte di lana, che dice in Piero di Choſimo et conpangnj, doue et *(è)* conpangnio Ant⁰. di Taddeo . . . fj. 2500.

Innuna bottegha darte di lana, che dice Gouannj di Choſimo et conpangnj, doue et *(è)* conpangnio Andrea Guntinj . . . fj. 2100.

Innuna bottegha darte di ſetta, che dicie in Piero di Choſimo, doue et *(è)* conpangnio Berllinghierj di Franc⁰. et Jacopo Tanaglj . . . fj. 3300.

Nel trafficho di Venegia, che dice in Pierfrancescho et conpangnj, doue et *(è)* conpangnio Allefandro Marttellj . . . fj. 6000.

Nel trafficho di Roma (Kompagnie Piero und Giovanni de Medici, Ruberto Marttellj, Lionardo Vernaccia) fehlt die Summe.

Nel trafficho di Bruggja (Piero de Medicj, Gierozzo de Pillj und Agniolo Tani) . . . fj. 3500.

Nel trafficho di Londra (Piero de Medici, Gierozzo und Simone Ginori) . . . fj. 4800.

Nel trafficho di Ginevra (Amerigo Bencj, Franc⁰. Sassetti und die Medici als Kompagnons) . . . fj. 3500.

Nel trafficho di Vingnjone (Franc⁰. Benci, Giov. Gianpini, Medici und Franc⁰. Baldouini) . . . fj. 2400.

Ne trafficho di Melano (Piero und Giovanni de Medici und Piggiello Portinari) . . . fj. 3000 etc.

Am Schlusse der Denunzia die Bocche: Cosimo (70 Jahr alt) und Contessina; Piero und Lucrezia; Giovanni und Ginevra; Pierfrancesco und Laudomine; Ginevra, die Witwe Lorenzos; die Kinder Pieros: Bianca, Nannina, Lorenzo, Giuliano; und Cosimo, Sohn Giovannis; ferner 50 bocche tra in uilla et in Firenze, darunter vier Sklavinnen.

Beni conperati dal 1458 in poi *(pag. 39 af)* u. a.:

A di 30 di gungnio 1468 Piero di Choximo conpero da Lancielotto e Arrigho d'Andrea di Lancilotto dal Lutiano vna chafa, pofta nella uia largha nel popolo di fan Lorenzo cho fuoj vochabolj e confinj, per pregio di fj. 200; . . . laqual chafa la fpianata ebbi *(e vi?)* fatta per fuo habitare, e pero non fi tra' fuora nulla.

A di 7 di luglio 1468 Piero di Chofimo conpero da fer Jacopo di fer Filippo da Lutiano vna chafetta, pofta nella via largha nel popolo di fan Lorenzo cho fuoj vochabolj e chonfinj, per pregio di fior. 150 . . . . .; laqual chafa a fpianata ebbi fatta per fuo habitare, e pero non si trae fuorj nulla.

---

6. Denunzia de' beni di Piero (il Gottoso) ad ann. 1470.

Uno palagio cho loggia e orto e altrj dificj, pofto nel pop. di fco. Lor. inful chanto della uia largha dirinpetto a fco. Giouannino, per mio abitare cho fuoj vochabolj e chonfinj: da primo e sec⁰. et $^1/_3$ via; $^1/_4$ Piero detto; $^1/_5$ Bartolommeo fer Santj; $^1/_6$ fer Jacopo da Lutiano. An den Palast stießen Läden und Botteghe, die Piero an verschiedene Gewerbtreibende (Barbiere, becchiaio, manischalcho, bastiere usw.) vermietet hatte. Dieselben wurden unter Lorenzo il Magnifico allmählich entfernt. — Abiamo in famiglia bocche 50 tra in uilla e in Firenze; darunter noch drei Sklavinnen.

---

7. Denunzia di Pierfrancesco di Lorenzo dè' Medici.

Una chafa per mio abitare, pofta nella uia largha nel popolo di fan Lorenzo, et una chafa allato alla detta, che per lo adrieto ui ftaua maeftro Ant⁰. dalla Scharperia, et unaltra chafa allato alle fopradette diuerfo fan Marcho, che le foleua tenere a pigione Giouannj di Ghuggio de Medici et due donne. Le dette due chafe non ui fono piu et fonfi piu annj fa unite et murate colla mia habitazione di fopra. La quale alprefente habito, chemmj tocho nella diuifa, fatta piu annj fa tra Coximo et me: che da p⁰. uia, a sec⁰. Giacopo di fer Filippo da Lutiano, a 3⁰. maeftro Mariotto medicho, a 4⁰. Franc⁰. Ginorj, a 5⁰. Giuliano et Piero di Simone Ginorj et altrj confinj; nella quale fono piu mafferitie, appartenentj al bifognio mio et per mio ufo etc.

---

8. Denunzia de' beni di Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco de' Medici a. 1480.

Außer den a. 1470 genannten: una chafa, pofta nella via largha, che riefcie fulla piazza di fan Marcho, chon orto; laquale apigioniamo ad Andrea di Bernardo d'Andrea de Medicj per fj. XX lanno . . ., chon piu chafette a tetto, apreffo a detta chafa, che riefchono in uia di fan Gallo. Apigionialle *(apigioniamole)* a pouere perfone di per dj, fecondo che paghano; et perche fono trifte e picchole, non troviamo chi vi uoglia ftare fe non per pocho tempo: che fi poffono arbitrare lire 50 di pigione; et anno dincharicho

ogn anno dette chaſe in acchoncimj neceſſarij lire 25 o piu, che ſi debbono ritrarre di detta ſomma. Et uengono dette chaſa et chaſette da Andrea di Lotteringho della Stufa, chome le trouerete rapportate nel chataſto del 1470 per detto Andrea. Et dettj benj abbiamo aquiſtatj per fare vn orto per noſtro vſo, ſiche ne traiamo pocho, et per lauenire ſperiamo chauarne viemeno.

In diesem Orto, der mit dem von San Marco nicht zu verwechseln, vielmehr von ihm durch die Via degli Arazzieri getrennt ist, — 1. Via Larga, 2. Via degli Arazzieri, 3. Borgo San Gallo, 4. Häuser, noch heute im Besitze des Fiskus, — arbeitete wahrscheinlich Michelagniolo nach seiner Rückkehr von Bologna.

---

9. Chopia dun chonto di Lorenzo et Giovannj di Pierfrancesco de Medicj, dato agli albitrj et amicj chomunj a dj 8 di nouenbre 1485, cioe Domenicho di Giouannj Bartolj et Ridolfo di Pagnozzo Ridolfi. *(Arch. Med. av. il princ. fiza CIV. fol. 454a ff.)*

† MCCCC°LXXVI. *(sic)*

Lorenzo et } di Piero di Choximo de Medici, proprj et eziandio conpagni del bancho
Giuliano } di Firenze, deon dare a di 19 di luglio 1476 fiorini 60971. 1. 7. a oro larghi, per reſto del conto de traffichj et delle conpagnie, auute con Pierfrancescho noſtro padre, che finirono ſino a dj 24 di marzo 1474(75).

E a di 19 detto fj. 7776. 16. 4. a oro larghi: ſono per la $^1/_2$ *(metà)* di fj. 30495 larghi; diſſono, ſi trouorono di conti ſino lanno 1440 alla morte di Lorenzo de Medicj noſtro auolo, riſerbato la $^1/_2$ *(metà)* della ſpeſa della muraglia di Samarcho, alla dichiarazione di Lorenzo et Giovannj, quando ſaranno in età. *(etc.)*

Lorenzo et } de Medicj contraſcrittj *(d. h. auf der gegenüberliegenden Seite des Bandes fol.*
Giuliano } *455a)* deono auere a dj 4 di dicenbre 1476 fj. 20043. 10. a oro larghi *(etc.)*

E a dj 24 di marzo 1476(77) fj. 1496. 17. 0. a oro larghi; tanti ci aſegnano per la noſtra metà della muraglia di ſa Lorenzo. *(etc.)*

E a di 24 di marzo 1477(78) fj. 1399. 16. 10. . . . aſſegnano toccharcj per la metà della ſpeſa della muraglia di ſan Lorenzo, fatta queſt anno. *(etc.)*

In dem schiedsrichterlichen Verfahren bemängelten die Söhne Pierfrancescos verschiedene Posten der von Lorenzo und Giuliano aufgestellten Rechnung und zwar:

La ſpeſa della muraglia di ſan Marcho nolla uogliamo adoſſo, perche noſtro padre nolla uolle mai, et nonne *(non è)* noſtra faccenda; di che abbiamo a eſſere fattj creditorj di fj. 7470. 13. 8. a oro larghi.

Potremo diſchotarcj *(scontarci)* della muraglia di ſa Lorenzo, per laquale ci mettono tucto in due partite fj. 2896. 13. 10. a oro larghi. Queſti uogliano che uadino in conto, perche inſino a tempo di noſtro padre et de paſſatj noſtri tutta la ſpeſa, che ui ſe fatta, e *(è)* achonce *(sic)* per $^1/_2$ *(metà)*. Niente di mancho non ce ſtato maj moſtrato il conto delle ſpeſe, ma crediamo, abbino fatto il douere, et dubitamo, quello *(che)* ſe ſpeſo in murare *(ausgestrichen)* dalla morte di noſtro padre in qua, ſia ſtato un reſidio di danarj, che ſaueuano a ſpendere in detta muraglia.

Der Palazzo wird überhaupt nicht mehr erwähnt, ein Zeichen, daß er bereits auf gemeinschaftliche Kosten erbaut war und zwar zu Lebzeiten Lorenzos, denn nach 1440 wurde ja Rechnungslegung verlangt. Was die anderen Bauten anlangt, so war in dem Instrumente über die Erbteilung von 1451 (vergl. oben p. 30 Nr. 4) in der Tat festgesetzt worden, daß die Ausgaben für San Lorenzo auf gemeinschaftliche Rechnung, die „in eccleſia ſeu edifitio eccleſie et ſacriſtie Sti. Marci et in edifitio et ſacriſtia Ste. Crucis, pro edifitio et pro eccleſia Ste. Marie Seruorum, in edifitio et pro eccleſia Sti. Miniatis, pro eccleſia Sti. Franciſci del Boſco de Mugello et in ſacro eremo Camaldulenſium, ad Sanctum Sepulchrum de Hyeruſalem" — auf Rechnung Cosimos und seines Sohnes Piero allein fallen sollten (vergl. auch Fabroni

l. c. Note 111). Anscheinend war diese Bestimmung außer acht gekommen, und die Enkel Cosimos hatten sämtliche Baukosten zu repartiren versucht.

Lorenzo et Giuliano *(sic)* annone dato adj 24 di marzo 1481 (82) fj. 1152. 11. 3., trattj dal bancho; reſtano addare in dj 25 di marzo 1482 fj. 30036. 15. 9.

Al nome d Iddio adj . . . daghoſto 1478. Sia manifeſto, chome Lorenzo di Piero di Choximo de Medicj . . . confeſſa eſſere uero et legittimo debitore di Lorenzo et Giouannj . . . di Pierfranceſcho di Lorenzo de Medici di fj. XXI mila doro. Er verspricht, die Summe in gewissen Terminen zu bezahlen *(fol. 473a)*.

Copia. † Al nome di Dio a di primo di settenbre 1481 *(arch. med. av. il princ. filza CXXXVII)*.

Inuentario di gioie et argentj che noj Lorenzo e Giouannj di Pierfranc°. de Medici ritrouiamo nelle mani queſto di primo di settenbre 1481 ſopradecto di Lorenzo di Piero di Cosimo de Medici, hauute da lui piu fa: che parte gliene habbiamo rendute a luj et a M^a^. Lucretia ſua madre et a M^a^. Clarice ſua donna, che erano piu ſomma; et ſolo ci reſta le infraſcripte in ſerbanza per noſtra ſicurta di piu ſomma, di che habbiamo ſeruito la ſua compagnia del bancho di Firenze inſino lanno 1478 et lanno 1479. Et hoggi . . . habbiamo facto questo nuouo inuentario, cancellando tuctj gli altrj factj inanzi a queſto. etc. folgt auf drei Blättern die Aufzählung dieser Gioie.

Endlich am 1. Februar 1487(88) *(filza CIV. fol. 463a)* Quittung, daß Lorenzo und Giovanni von Lorenzo il Magnifico — tutte le poſſeſſionj et benj, che gli reſtauano in Mugello (folgt ihre Aufzählung) erhalten hätten.

Damit war die Auseinandersetzung mit der Nebenlinie beendet, bei der es jedoch, einigen Andeutungen zufolge, nicht ohne persönliche Verstimmung und Gegnerschaft abgegangen zu sein scheint. Doch blieb dergleichen noch geheim, hatte auch zu Lebzeiten des Magnifico nichts zu bedeuten; aber unter seinem Nachfolger kam es zu offenem Eklat und zur Konfination der beiden Vettern (im Frühjahr 1494 vergl. Text p. 221f.).

Palazzo Medici ist, den mitgeteilten Urkunden zufolge, kein einheitliches Bauwerk, sondern wie Palazzo Strozzi u. a. allmählich entstanden; und das ist bei seiner Stilanalyse zu beachten. Es bedurfte längerer Zeit und erheblicher Mittel, ehe der ganze Häuserblock rings um den Palast, zwischen der Via Larga, Via de' Gori, de' Ginori und Piazza di San Lorenzo, in Cosimos und Pieros Besitz übergegangen war. Die betreffenden Ankäufe — seit 1443 — erstreckten sich zumeist auf das an der Rückseite gelegene Terrain, auf dem vorerst ein großer Gartenhof mit Loggia angelegt wurde, der mehrfach erwähnt wird, z. B. in den Katastern von 1457 und 1470. Er besaß einen Ausgang nach der Via de' Ginori (Vasari Vita del Verrocchio). Eine zinnengekrönte Mauer schloß ihn von der Straße ab (Vasari Vita di Donatello erwähnt die „merli"). Unter seiner Loggia, die mit der einen Seite an der Via de' Gori, San Giovannino gegenüber lag, mit der anderen an den ersten Cortile des Palastes, speziell an die Sala grande (salotto) des Erdgeschosses stieß (vergl unten die Inventare L und A), speisten die zur Hochzeit Lorenzos mit der Clarice degli Orsini Geladenen — nell orto ſoto la loggia, chome ſaj, et dal lato inſino aglj uſcj, che luno ua fuorj, laltro in caſa, erano ordinate tauole (Bibl. Naz. cod. Strozz. II. IV. 324 fol. 108a f., auch Piero Parenti: le nozze di Lorenzo etc.). Allerlei antike und moderne Kunstwerke zierten ihn. So standen z. B. am Eingangsportale der Via Ginori, wie zwei Türhüter, die beiden von Donatello und Verrocchio restaurirten Marsyasstatuen (Vasari; Urkunde vom 9. Oktober 1495 in Müntz, les collections p. 103); über den Ausgängen, wohl auf Konsolen, sechs Büsten (über jedem etwa drei). Ferner befand sich dort ein bronzener Pferdekopf, der a. 1495 in den Palast der Signorie

geschafft wurde und mit dem von Donatello gefertigten, von Lorenzo il Magnifico a. 1471 nach Neapel verschenkten nicht zu verwechseln ist;[1]) endlich in der Mitte des Cortile, wohl inmitten gärtnerischer Anlage, ein granitener, mit Marmordekoration von Donatellos Hand verzierter Brunnen, den die berühmte Erzgruppe der Judith und des Holofernes krönte.[2]) Donatellos Bronzedavid, von Anfang an für eine Auf-

---

[1]) Nach der Rückkehr der Medici zurückgegeben. Fichard (Frankfurter Archiv 1815 p. 102) sah ihn wieder im Orto und nennt ihn weit kleiner als den zu Neapel, den er ebenfalls kannte *(ibid. p. 82)*.

[2]) Der David ist c. 1440 (Ende der dreißiger Jahre) entstanden, nicht 1457, wie Milanesi (Bibliografia p. 19) meint; das dort angezogene Dokument von 1457 ist für den David nicht zu fruktifiziren. Die Erbauung des Palazzo Medici gibt auch für dieses „klassische" Werk Donatellos einen terminus a quo an. Setzt man ihn mit Schottmüller ins Ende der zwanziger Jahre, — wogegen der Stil aber spricht — so müßte er ursprünglich für einen anderen Ort bestimmt gewesen sein. Die Judith datirt Bode in die Zeit vor Padua (Anfang der vierziger Jahre), ohne zu bedenken, daß er damit seiner Annahme, der Palazzo Medici sei erst 1444 begonnen worden, selbst den Boden entzieht. Nach Milanesis Vorgang neigt die Mehrzahl der Forscher dazu, sie nach Padua, etwa 1455—1457, zu versetzen. Das trifft aus stilistischen Gründen, wenigstens für die beiden Hauptfiguren zu — (das Motiv interpretirt Schottmüller falsch). — Aber die Reliefs des dreikantigen Sockels mit bacchischen Szenen, die an Drastik und Ausgelassenheit der Erfindung alles dagewesene übertreffen, — z. B. auf dem Kinderbacchanale mit dem Becken finden sich trunken Daliegende; ein harnender Putto erscheint wie ein präformirter Rubens oder auch Michelagniolo (Kinderbacchanal; Zeichnung in den Uffizien Nr. 621; Frey Corpus Tafel 54) — stimmen in der Formenbehandlung mit den Putten auf dem Pergamo von Prato überein. So ist vielleicht die Hypothese berechtigt, daß der Auftrag und der Beginn des Brunnenschmuckes zwar noch vor Padua fallen (also die Anlage der ganzen so unglücklich wirkenden Gruppe und die Herstellung des Modelles zum Sockel), — nach der Rückkehr aber die Ausführung des Modelles zu den beiden Freifiguren sowie der Guß, die Ziselirung und Aufstellung des Ganzen im Orto der Casa Medici. — Die Überführung des Davids wie der Judith in den Priorenpalast — es war das einfacher Diebstahl, der um nichts besser wurde, dadurch daß die Stadtbehörde selbst sich diese Kunstwerke aneignete (9. Oktober 1495), — erfolgte „cum omnibus eorum pertinentiis"; d. h. der David wurde mitsamt seiner Basis fortgenommen und kam, laut Anweisung der Operai del Palazzo, an einen seiner früheren Aufstellung analogen Ort hin, nämlich in die Mitte des Hofes des Regierungspalastes, nicht in die im Bau begriffene Sala del Consiglio grande, wie einige vorgeschlagen hatten. Zu deren Schmucke wurden vielmehr 27 Büsten von Marmor und Erz aus dem Palazzo Medici verwandt. Die Judithfontäne blieb wohl zurück; jedenfalls finden wir die Freigruppe ohne jene, auf dem heutigen Postamente stehend, zuerst auf der Ringhiera, links von dem Haupteingange des Palastes wieder vor (vergl. das Bild der Verbrennung Savonarolas). Von da wich sie am 18. Mai 1504 Michelagniolos David, blieb zwei Jahre fast den Blicken der Öffentlichkeit entzogen und wurde erst am 10. Mai 1506 unter den ersten Bogen der Loggia dei Lanzi rechts nach der Vaccareccia zu verbracht, nachdem man dort, ziemlich mühselig, ein neues Postament für sie gemauert hatte. Bei der Gelegenheit stellte man zur Freude des Gonfaloniers Soderini fest, daß die Loggia auf Wölbungen ruhte, die dieser dann für seinen Artilleriepark säubern ließ. Unter dieser Arkade bewunderte die Gruppe a. 1536 Fichard *(l. c. p. 103)*, auf einer „columnula quadam", deren Inschrift von 1495 er mitteilt; doch erkannte er weder die Darstellung noch den Darsteller, hielt die Loggia auch für das palatium Reipublicae (!). Dieser heutige Sockel, der auch beim dritten Platzwechsel zugunsten von Giovan Bolognas Bravourstück a. 1560 mitwanderte, mag aus Donatellos Atelier stammen (kaum von des Künstlers Hand selbst), paßt aber nicht zu dem Werke. Ob er, wie Bode will, der ursprüngliche des David gewesen und 1495 in Anspielung auf die Vertreibung der Medici — (Judith-David = Florenz; Holofernes-Goliath = Medici) — die Inschrift exemplum publicae salutis usw. erhalten hat, ist mehr wie fraglich. Man hätte alsdann für den David im Hofe des Palazzo Vecchio eine neue Basis herrichten müssen, wofür kein rechter Grund vorlag; auch findet sich nichts darüber in den Deliberationen und Stanziamenti der Operai del Palazzo, die ich sorgfältig durchgesehen und exzerpirt habe (vergl. unten sub Sala del Consiglio Grande). Auf

stellung im Freien bestimmt, stand in der Mitte des ersten oder Säulenhofes, der zum ältesten Bestandteile des Palastes gehört und nicht erst, wie von Geymüller will, a. 1445 oder 1448 im Bau vollendet worden ist; und zwar genau in der Axe der Eingänge, daß man die Statue vom Gartentore wie von der Via Larga her erblicken konnte, auf einem reich gestalteten, in eine Säule endenden Sockel aus Marmor und Bronze von Desiderios Meisterhand — „in curia" oder „nel mezo della corte intorno a quella bella colonna, doue *(dou' è)* quel Dauit dj bronzo (le nozze di Lorenzo cod. cit.). Eben dort befand sich vielleicht auch Verrocchios David, bevor er an die Signorie abgetreten wurde (a. 1476).

Nicht geringe Zeit endlich beanspruchten Ausbau und Schmuck, sowie die Einrichtung des Palastes im Innern. So näherten sich z. B. erst September 1459 die Fresken der Hauskappelle ihrer Vollendung. Unter Piero I. schmückte Luca della Robbia Decke und Paviment des Scrittojo con varie fantasie in bemalter Terracotta *(Vas. II. 174)* oder nach Filaretes Bezeichnung di uetriamenti fatti a degnissime figure *(Traktat l. c. p. 678)*. Vielleicht wurden auch damals erst die kunstvollen, in ihrer Formen- wie Farbenwirkung so reichen Decken der Kappelle und der Säle ausgeführt, von denen noch einige Reste erhalten sind. Die Dekoration des ersten Hofes mit Sgraffiti und mit jenen acht Marmormedaillons, für die gewisse antike Kameen des Scrittojo und ein Sarkophagrelief als Vorlagen dienten, ist sicher nach 1452 und in Absätzen, vielleicht teilweise erst nach Donatellos Tode und in den ersten Jahren Lorenzos (1472) etwa erfolgt.[1]) U. a. m.

---

dieser Balaustersäule ferner hätte auch der David keine gute Wirkung ausgeübt. Der Eindruck des Überschlanken wäre entstanden. Das Auge verlangt ein breiteres Basament, von dem die Säule vielleicht einen Teil gebildet hat. Nun liegt kein Grund vor, Vasaris Angabe (III. 108, wiederholt ohne Autopsie von Baldinucci I. 412), Desiderio da Settignano habe den Untersatz geschaffen, nella sua giovanezza, als er noch Donatellos Schüler war, und vielleicht auf dessen Veranlassung hin, nach seinem Weggange, — (1444 = 16 Jahr) — zu bezweifeln. Ja sie erhält eine gewisse Bestätigung durch Landuccis Ricordo vom 4. November 1511, wonach der Blitz „una coreggia di bronzo" — das sind eben Vasaris „viticci di bronzo molto graziosi e bene intesi", die, wie ich mir denke, die „arpie di marmo" an den vier Ecken des Sockels miteinander frei verbanden — ein ächt Desiderio'sches Motiv — zerstört habe. Cambi sagt bei der Gelegenheit genauer: „un Davitte di bronzo di mano di Donatello insur una colonna che posa in sur una baxe ch'avea 4 fogliami a pie di detta colonna . . . e roppe uno de fogliami in tre parti." Da wäre die colonna ausdrücklich bezeugt (so auch im cod. Strozz. vergl. oben), aber auch ein anscheinend viereckiges Basament darunter, und beides als ein Werk Desiderios; und schließlich läßt sich damit noch Vasaris recht unklare Notiz (VI. 144) verbinden. Zur Vollständigkeit ist hinzuzufügen, daß Cosimo I. den David Donatellos als Brunnenschmuck verwenden wollte, dies dann unterließ. Er stand damals auf einem Kamminvorsatze des Palazzo Pitti und kam erst später (a. 1777) in die Gallerie (Pelli). Die gegenwärtige Aufstellung ist möglichst ungünstig.

[1]) Im Codex CXXXIV des Arch. Med. fol. 97 f., enthaltend die mercatura medicea von 1436 an, finden sich einige verstreute Posten über die Anschaffung von „maſſerizie di chaſa per noſtro vſo" vom 25. März 1459 an im Preise von 1700 lire. Darunter a di 6 di settenbre lire 104 sol. 18 per la montanza di piu maſſaritie di legname coe lettiere e chaſſapanche e panche e charieghe, fornita la chamera de foreſtieri in terreno *(vergl. unten sub Nr. b p. 41. 46 f.)* qui in chaſa noſtra, aute da maeſtro Piero Streuicto Erguamaro *(sic)*; ferner: ſpeſe fatte nella chaſa noſtra, doue abittiamo, lire 895 sol. 7 den. 7 usw. — Das werden Neuanschaffungen, nicht die erste Einrichtung gewesen sein.

A. 1452 lieferte der Architekt und Erzgießer Maso di Bartolommeo († c. 1456) zwei Entwürfe zu einem Friese und Architrave darunter, über den Arkaden des Hofes, zeichnete außerdem noch Festons für diesen Fries. Ob diese aber ausgeführt worden sind, ist fraglich:

Der Stadtpalast in der Via Larga.

b) Anlage und innere Anordnung des Palastes der Medici.

Der Palazzo Medici galt im Quattrocento allenthalben als ein Muster von Wohlhäbigkeit und Zweckdienlichkeit, von Übersichtlichkeit und Großräumigkeit. Seine klaren Dispositionen, die Art wie der Architekt den vielfältigsten Bedürfnissen eines reichen und vornehmen Haushaltes mit vielköpfiger Klientel Rechnung zu tragen verstanden, die sachgemäße Gruppirung der Räume um den zentralen Säulenhof, die bequeme Cirkulation, wobei doch wieder die Selbständigkeit und Abgeschlossenheit der einzelnen Familien und der Familiengenossen je nach ihrem Range und ihrer Stellung innerhalb des Geschlechtes auch baulich zum Ausdrucke kamen, — dies alles und anderes wurden bewundert und nachgeahmt. Gewisse Analogien in der Anlage und Zweckbestimmung des Ganzen wie seiner Teile zu den Angaben Vitruvs, besonders zu dem, was dieser „Bauheilige" der Renaissance über das griechische und

---

1452. Da Choximo de Medici a di 27 daprile lire 3 e sol. 6 per manifattura di due diſegnj, che io glj fecj: luno fu un frego alto 7/8, che ua ſotto el dauanzale del chortile, e uno architraue, che ua ſotto detto frego. Equali danarj ebbj da Bartolommeo Saſſettj . . . y 3. s. 6.

Coximo de Medici de dare a dj 2 di gugno *(1452)* per feste *(sic. feſtoni)* diſegnate, che ſono nel frego ſopra le cholonne del chortile del ſuo palago, in tutto lire 8, cioe y. 8.

Coximo de Medici de auere a dj 3 di gugno *(1452)* lire 8, e per luj da Bartolommeo Saſſettj per poliza di Noſrj y. 8 *(Bibl. Naz. fondi Baldovinetti. cod. Pal. Nr. 70 fol. 45a, 52b, 53a; auch v. Fabriczj: Michelozzoregesten im Jahrb. f. K. P. Kunsts. XXV. Anhang, doch ungenau).*

Von den Marmortondi nach antiken Sujets ist in diesen Ricordi nicht die Rede. Nach Vasari war Donatello der Künstler dieser vielumstrittenen Reliefs; und Milanesi, der das acceptirt, setzt sie etwa ins Jahr 1455 *(bibl. Don. p. 18)*. Bode schreibt sie dem Meister des Grabmales Lombardi in der Medicikappelle von Sta. Croce zu, der „Donatellos mythologische Kompositionen hier in Marmor ausgeführt" hätte *(Cicerone 1901 p. 436; ital. Plastik p. 70)* — ohne Grund: die stilistische Übereinstimmung fehlt, und ein Blick auf Lorenzos Inventar *(p. 66 f.)* gibt über ihre Quelle hinlänglich Auskunft. In der „Flor. Renaissance" *(p. 9)* nennt er sie einfach Werkstattarbeiten Donatellos, was stimmt, auch wenn ich Bertoldo, den Hausfreund und künstlerischen Beirat Pieros und Lorenzos, als Autor dafür vorschlage. Dazu veranlaßt mich außer dem persönlichen und inhaltlichen Momente namentlich die Technik der Tondi, die einen Ciseleur sowie Verwandtschaft mit Medaillen Bertoldos verrät. Die Eigenheiten, die Bode bei Bertoldo betont, das „Strähnige und Streifige" in Haaren und Gewändern, finden sich z. B. auch hier. Da aber die Ausführung von ungleicher Qualität ist, haben wahrscheinlich Gesellen daran teilgenommen.

Schon Molinier *(les bronzes de la ren. p. XXVI f.)* hat darauf aufmerksam gemacht, daß einige, nicht alle, dieser Marmormedaillons auf Antiken zurückgehen, die erst nach Pauls II. Tode in mediceischen Besitz gelangt waren: wie z. B. die Bacchusgemmen, der Diomedeschalcedon (Raub des Palladiums) aus ehemaligem Besitze Nicolos Nicoli, Scarampis, u. a. Um nun Donatellos Urheberschaft und zugleich seine Datirung 1434/35 zu retten, meint er, Donatello habe nicht nach den antiken Originalen, sondern nach Plaquetten gearbeitet. Das läßt aber die Technik nicht zu; und sodann existirten damals noch so gut wie keine Bronzenachbildungen davon. Die Vorliebe, ja Leidenschaft für Plaquetten begann erst im zweiten Drittel des XV. sec. allgemeineren Umfang anzunehmen, entsprechend der Entwicklung der Kunst ins Kleine und Zierliche überhaupt. Ich will nicht sagen, daß es überhaupt noch keine Plaquetten gab; aber ihre Verwendung war erst spärlich und nur mehr gelegentlich. Der einzig richtige Schluß, der daraus zu ziehen wäre, scheint mir der zu sein, Donatello überhaupt zu streichen, und die Tondi (alle, oder nur einige) um 1472/73 anzusetzen (vergl. unten Nr. XV. 2).

römische Wohnhaus (lib. VI.) ausführt, machen gewiß, daß Michelozzo als einer der ersten, stärker als sonst und direkt, diesen Autor zu Rate gezogen hat.[1])

Aus den Angaben und Hinweisen des relativ vollständigsten Inventares, das noch existirt, dessen nämlich, welches beim Tode Lorenzos il Magnifico aufgenommen wurde, lassen sich Bestimmung wie Örtlichkeit der verschiedenen Teile vom Erdgeschosse bis zum Dache, der Treppen, Gänge, Souterrains, der Vorrats- und Gesindegelasse wie der Arbeits-, Wohn- und Prunkräume annähernd rekonstruiren.[2])

Dazu tritt Filaretes Beschreibung des Palastes, die als letztes Kapitel (XXV) seinem Traktate (cod. Medici in der Nazionale) angehängt und vielleicht in der Zeit nach Cosimos und vor des Autors Tode abgefaßt ist. Filarete kannte den Palast sicher aus eigener Anschauung; aber seine Bemerkungen hat er offenbar fern von Florenz, in Mailand nach Notizen oder aus der Erinnerung gemacht. Das geht aus Wendungen wie „secondo mi pare", — „se bene mi ricordo" (usw.), endlich aus folgendem Ricordo hervor *(Arch. Med. av. il princ. filza XIV Nr. 478)*:

Ricordo a uoi Pigello *(Portinari)* di dire a Piero, che mi mandaſſe la miſura de loro palazzo, e ancora coſi uno poco congittato la facciata di fuori; e coſi ancora di ſa Lorenzo arei caro auere le miſure, ſe poſſibile fuſſe, ſeno, almeno la facciata dinanzi, in che modo ara a eſſere per poterlla innarare *(?)*; e coſi de alcuna *(sic)* altri uoſtri diſitij, e racomandatemi a Sua Magnificenza.

(Unterschrift:) Antonius Architectus

(Postscript:) ritrarre la teſta del. S.*(signor?)* che ha p*(iero)*

(Adresse:) Ricordo di 9 di gennaio *(senz' anno)*[3])

Infolge davon ist seine Beschreibung summarisch und nicht überall klar. Aber im großen und ganzen herrscht doch Übereinstimmung zwischen ihm und dem Inventarisator, welcher, seinen einleitenden Worten entgegen, auch nicht alle Räume des Palastes durchgenommen hat (z. B. nicht die Bibliothek, die Zimmer, welche Polizian, Michelagniolo und zahlreiche andere Familiaren Lorenzos oder Pieros bewohnten; ebenso nicht den Cortile und den Orto); auch scheinen Verwechselungen bei der Aufnahme von 1492 vorgekommen, oder die Reihenfolge beim Kopiren a. 1512 nicht ganz eingehalten worden zu sein.[4])

Endlich ist ein zweites unter der Regierung Herzog Alexanders „a di VII dicenbre MDXXXI" verfaßtes Inventar zu benutzen, das trotz aller Änderungen, die inzwischen eingetreten sein mögen, jenes von 1492—1512 ergänzt.

---

[1]) Vergl. oben p. 27. Vitruv kam a. 1414 aus Konstanz nach Florenz durch Poggio Bracciolini. Alberti und Ghiberti kannten ihn. Wahrscheinlich auch Brunelleschi. Vitruv, besser die antike Tradition, hat ja in der mittelalterlichen Architektur überhaupt und zumal im italiänischen Haus- und Palastbau weiter gewirkt. In diesem Falle erscheint mir aber doch ein direkter Bezug vorhanden zu sein. Der Plan des Unterstockes, und wie sich die Räume um den Hof gliedern (Stall, Säle, Privatgemächer usw.) lassen darauf schließen (vergl. die Pläne und p. 41. 46 f.). Die oberen Geschosse wiederholen im Prinzip doch nur das untere.

[2]) Erhalten in einer wohl zwecks Revindikation a. 1512 angefertigten Kopie, von der E. Müntz (Paris 1888) einen Auszug veröffentlicht hat. Da er aber mehrere Abteilungen in eine zusammengezogen, auch hier (wie in seinen sonstigen Abschriften mediceischer Inventare) fehlerhafte Lesungen gebracht hat, so entsteht ein falsches Bild.

[3]) Bekanntlich hat Filarete die Maße des Palazzo Medici im Texte seines Traktates ausgespart. Vergl. auch Lorenzos Ricordo vom 10. Februar 1482/83 unten pag. 62.

[4]) So passirte es dem Schreiber von 1512, aus Versehen, veranlaßt durch die Gleichartigkeit der Überschriften, fol. 16 b noch einmal auf fol. 31 a zu kopiren. Die Orientirung der Räume Pieros, della Tasca usw. im ersten Stock ist konfus, so daß eine befriedigende Rekonstruktion unmöglich erscheint u. dgl. m.

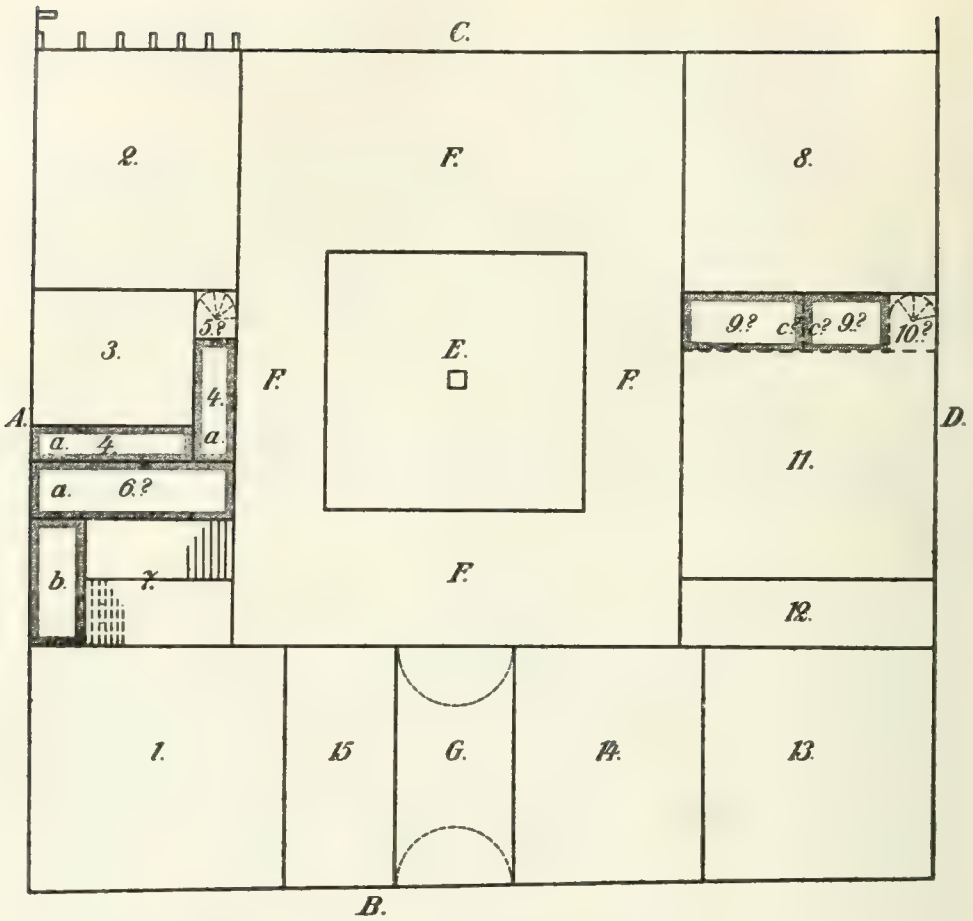
In dem großen Toskanawerke der Gesellschaft di San Giorgio hat Herr von Stegmann zum ersten Male mit Hilfe des Inventares von 1492 und Filaretes — (das von 1531 ließ er außer acht) — die ursprüngliche Disposition der Innenräume in den einzelnen Stockwerken des Palastes wieder herzustellen versucht. Da ich seinen Ausführungen nur bedingt zustimmen kann, habe ich von neuem eine Rekonstruktion versucht, unter Aufzählung aller Inventarrubriken, damit dem Leser selbst eine Kontrolle möglich sei. Danach habe ich eine graphische Darstellung vom Erdgeschosse und ersten Stockwerke, im Anschlusse an die Grundrisse des San Giorgiowerkes und in stark verkleinertem Maßstabe, zu entwerfen versucht, die ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit allein die mutmaßliche gegenseitige Lage der einzelnen Räumlichkeiten skizzirt. Indem ich diese Pläne zur Erläuterung beifüge, muß ich hervorheben, daß vieles auf Hypothese beruht, und es auch mir trotz redlichster Plage nicht gelungen ist, alle Bedenken und Unklarheiten zu heben.[1])

L. beginnt *(fol. 1)* mit den gewölbten **Souterrains:** 1. Nella volta e all entrare di detta. — 2. Nella prima volta a man mancha. — 3. Nell altra volta. — 4. Allato al pozzo. — 5. Nell androne. — 6. Nella volticina, dove sta la maluagia. — 7. Nella volta della state *(fol. 2)*. — 8. Nella volta dandare alle volte delle legne. — 9. Nella volta, che soleua essere stalla terrena *(an der Ecke der Loggia gelegen?)*. — 10. Segue in detta volta e ſotto la schala. — 11. In sul palchetto sopra la schala.

Erdgeschoß *(fol. 3):* 1. Segue detto inuentario e nella loggia terrena di detto palagio. — 2. Nella ſala grande in su detta loggia. — 3. Nella chamera di detta sala. — Segue in detta camera e nella carriuola. Nel lettuccio coe nel chassone *(folgt der Inhalt von drei cassoni [fol. 4, 5], bei Müntz unvollständig)*. — 4. Nell antichameretta e schrittoio di detta chamera *(fol. 5; darin eine Waffensammlung)*. — 5. Segue detto inuentario *(fol. 6, 7)* e nella chamera grande terrena, detto la chamera di Lorenzo *(darin außer den von Müntz excerpirten Kunstsachen ein Bett, mehrere armadi, worin teilweise Waffen: z. B.* dieci falchonj di piu ragionj coe a uso di ſcimitarre et alla napoletana *u. a. m.)*. — Nell armadio della ſpalliera, che ha 7 palchettj *(folgt ihr Inhalt, meist Geschirr, darunter solches* di porcellana di piu cholorj). — 6. Nella *(fol. 8)* stufa et antichameretta di detta chamera *(di Lorenzo)*. — 7. Segue detto inuentario nella camera ſopra la ſtufa. — 8. Nella ſaletta terrena degli staffieri allato alla camera di Lorenzo. — 9. Nella camera, detta la camera de cancellieri *(fol. 8, 9)*. — 10. Nell antichamera di detta camera — 11. Segue detto inuentario et nella chamera delle dua letta. *(In diesem Zimmer ein besonders reicher Besitz: z. B.* vna spalliera a fighure vechia, che balestrono. — Otto teste di marmo et vno pezo di storia in vna chassa. — Quattro testaccie di marmo. *[Diese acht Köpfe gehörten wohl zu jenen zehn, die unter den Betten dieses Gemaches befindlich, am 14. Oktober 1495 von der Signorie reklamirt wurden; vergl. oben p. 37])*. — *Dann Musikinstrumente:* Un orghano di carta impastata, lauorato bene chon istrafori, di mano di m°. Chastellano, insununa bella basa di nocie, intagliata tutta di piu lauorj et choll arme di chaſa et chon quattro chandellieri, ſuui 4 e *(sic)* bambini, tutto del medesimo legname et lauoro et 3 mantaci cho piombi. — Uno orghano di carta, fatto a chiocciola, lauorato chon istrafori et tondo, in una chassa di legno chon dua mantaci. — Uno orghano di legname et di stagno et chon grauecordo, lauorato di foglami et ſtraforato, messo doro, chon dua mantaci in una chassetta. — Uno orghano di channa a una channa per tasto semplice in chassa. — Uno orghanetto a una mano di stagno in chassa dipinta. — Uno grauicembolo, ch a seruire anche a orghano, manchaui le channe; sonui tutti gl altri ingegni et mantaci. — Uno grauicembolo scempio cholle tire, in una chassa dabeto. — Uno grauicembolo doppio cholle tire, buono, in una chassa di nocie et cholle taste dosso. — Dua grauicemboli scempi, picholi, che na uno Alexandro degli Alexandri, in chassa di legno dipinta. — Tre grauicordi, che vene

---

[1]) Das Inventar von 1492—1512 liegt meinem Abdrucke zugrunde = **L***(orenzo)*; das von 1531 ist durch **A***(lessandro)*, Filarete durch **F** bezeichnet. Die Numerirung stammt von mir.



Palazzo Medici.

(Mutmaßliche Anordnung seiner Innenräume.)

I. Das Erdgeschoß.

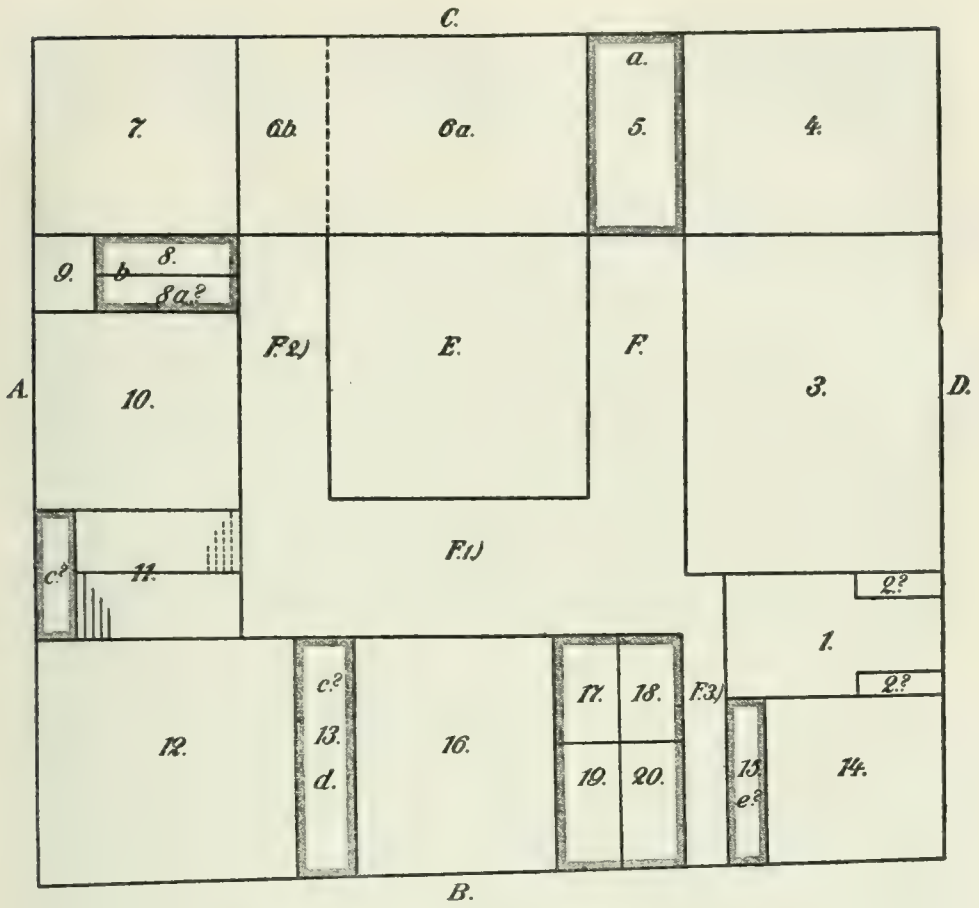
A. = Via de' Gori (San Giovannino).
B. = Via Larga (Cavour).
C. = Secondo Cortile o Giardino con Loggia.
D. = Anbauten.
E. = Primo Cortile.
F. = Andito.
G. = Eingang.

---

1. = Loggia Terrena.
2. = Sala grande.
3. = Camera.
4. = Anticameretta e Scrittojo.
5. = Scaletta?
6. = Stalla Terrena?
7. = Haupttreppe.
8. = Camera Grande di Lorenzo.
9. = Anticameretta e Stufa. (Ihre Lage ist kaum zu bestimmen, möglicherweise auch parallel zum Andito [*F.*]).
10. = Scaletta?
11. = Saletta Terrena degli Staffieri.
12. = Anticamera.
13. = Cancellaria.
14. = Camera de' due lette.
15. = Portinajo.

Mezzanini.

a. = Camera di Bertoldo (di Michelagniolo?), degli Staffieri, del Canovaio.
b. = Scrittojo a mezza la Scala.
c. = Camera sopra la Stufa.



Palazzo Medici.

II. Das erste Stockwerk.

Erste Möglichkeit.

A. = Via de' Gori (San Giovannino).
B. = Via Larga (Cavour).
C. = Secondo Cortile e Giardino.
D. = Anbauten.
E. = Primo Cortile.
F. 1) = Andito, che va alla Cappella, di capo di Scala.
F. 2) = Andito, che va alla camera di Piero, di sulla Saletta.
F. 3) = Andito, che va dalla camera della Tasca all' andito della Cappella.

---

1. = Cappella.
2. = Sacrestia.
3. = Sala Grande.
4. = Camera Grande di Lorenzo.
5. = Anticamera.
6. = Scrittojo a) di Lorenzo, b) di Piero.
7. = Camera di Monsignore.
8. = Anticamera.
8a. = Anticamera del Salotto?
9. = Cappelletta.
10. = Saletta (Salotto) rispetto alla Sala Grande.
11. = Haupttreppe.
12. = Camera di Piero.
13. = Anticamera.
14. = Camera della Tasca.
15. = Anticamera.
16. = Saletta degli Staffieri.
17—20. = Cucina, Magazzino della Cucina, Magazzino delle frutta, Camera di Monna Mea, Camera delle Balie.

---

a. = Soffitta sopra l' anticamera di Lorenzo.
b. = Soffitta sopra l' anticamera di Monsignore.
c? = Munitione di Piero?
d. = Stanza (e Soffitta?) sopra l' anticamera di Piero.
e? = Soffitta sopra l' anticamera della Tasca.

Zweite Möglichkeit.

7. = Saletta (Salotto).
8—10. = Appartamento di Monsignore.

Dritte Möglichkeit.

12. 13. = Camera di Monsignore nebst Anticamera und Cappelletta.
16. = Camera di Piero.[1])

---

[1]) Von allen gebuhrt der ersten Möglichkeit der Vorzug.

(ve n' è) uno alla tedescha. — Una viuuola cho tasti a uso di monachordo. — Una arpe a quattro filari. — Uno liuto grande a undici chorde. — Uno liuto rotto, picholo in chassa. — Tre viuuole grandi di piu ragioni. — Uno giuocho di zufoli grossi in una guaina. — Uno giuocho di zufoli a uso di pifferi cholle ghiere nere et bianche; sono zufoli cinque. — Tre zufoli chon ghiere dargento in una guaina, guernita dargento *(usw.)*. — *Auf dieses Zimmer der zwei Betten folgt (fol. 11b):* 12. Nella chamera del portinaio.

Mezzanin: Segue detto inuentario et nella ſtanza ſopra la schaletta, che vi ſi va di sulla loggia et prima: 1. Nella chamera di Bertoldo overo de chamerieri. *(Diese enthielt:* Una lettiera dalbero chon chassa da pie, a uso di lettuccio, di braccia 5 detta lettiera, channaio, sachone et materaſſa. — Una choltrice et uno primaccio, pieni di penna vechj. — Una choltre biancha et uno panno rosso. — Una tauoletta dalbero e dua trespoli; uno descho inſuno pie, quadro, di braccio 1 per ogni verzo *(sic);* uno forziere vechio ſtoriato anticho; uno armadio cho palchetti aperto. — Uno channella di bronzo di libbre 80. *(et)* Uno gnudo di bronzo, che ha rotto 1°. braccio *(wohl ein hinterlassenes Werk Bertoldos) — beides im Werte von fior. 10.* — Dua chandellieruzi dottone et una ronchola. — Uno quadro di legno, dipintoui el duomo di ſan Giovannj. — Uno panno dipintoui drento il palagio de Signori. *(Dies das Mobiliar in Bertoldos Stanza.) — Darauf:* 2. Nella chamera degli staffieri. — 3. Nella camera del chanovaio *(fol. 12).* — 4. Segue detto inuentario et nella ſtanza a meza ſchala, detto lo schrittoio. *(Dieses scrittoio ist nicht zu verwechseln mit dem im I Piano, eine Schreibstube oder Studio, welche enthielt:* Uno descho da schriuere et una pancha dalbero chom spalliere dasse dabeto et vuo ſchannello et uno palchetto dasse atorno, per uso di schritture, et libri apertenentj a detto et uno deschetto di nocie et uno spiede in tutto fior . . . — Una lucerna dottone chon uno pezo di torchio di legno inſuno chandelliere di ferro ſtagnato, fitto nel muro fuori dello schrittoio et insul pianerottolo della schala; *d. h. die Ganglampe vor dem Eingange zum Studio, weil dunkele Treppe.)*[1])

Nun steigt der Inventarisator von L. die Haupttreppe vollends hinauf und befindet sich im **ersten Stockwerke:** 1. Nell andito di chapo di schala, che va alla chappella. — 2. Nella chappella di detta andito. — *(In der Kappelle nennt L:* Vno altare di marmo rosso, lauorato dinanzi a chanali overo a ore, ſuui una pietra di marmo cholla saghiata. — Una tauola insu detto altare di legname chon cholonne dal lato a chanali, dipinti *[sic]* a marmo biancho, et chapitelli, messi doro et cornicie et architraue, messo doro, chon uno fregio in ismusso, messo doro, dipintoui cherubini; et in detta tauola una Nostra Donna che adora il figluolo, chella *[che l'ha]* innanzi a piedi, et uno San Giouanni et uno Santo Bernardo et Dio Padre cholla cholomba innanzi, di mano di . . . *[Fra Filippo Lippi, jetzt in Berlin].* — Uno crucifixo picholo dauorio di tutto rilieuo cholla crocie insununo edificio dauorio a uso di monimento. — Una pacie dauorio, dentrovi una testa et uno Christo di $^1/_3$ rilieuo. — Dua chandellierj di rame darientati. — Uno altare dinanzi

---

[1]) **A.:** Prima 1. camera da man ſiniſtra in lentrata della porta grande del palazo terrena, a iſtanßa de foreſtierj, e tiene la chiaue messer Jouanbatiſta, maeſtro di caſa. — 2. In la camera della logieta nuoua terrena. — 3. In della camera apreſso al salotto terreno, in la quale al presente habita Domino Hieronimo e Domino Hanniballe cappellanj. — 4. In del salotto terreno appreſſo alla logia del giardino. — 5. Da man deſtra in lentrata della porta del palazo in della camera terrena, al presente ui habita el Signore Hieronimo da Correggia. — 6. In del anticamera da man siniſtra *(sic. wohl destra?)* della porta grande del palazo, terrena, al presente ui habita el Signor Hieronimo da Coregia. — 7. In dela camera nuoua terrena, al presente ui habita el S. Hieronimo da Coregia. — 8. In dela credentia terrena in piedi ella *(è la)* scala falsa, in la quale al presente ui habita Alixandro credentieri. — 9. In della camera prima de ſtafieri in capo dela ſcala al presente ui habita el Carpi, Lanzi e Tridentj, iſtafierj. — 10 Apreſso nella seconda camera de ſtafierj, in la quale al presente ui habita Jannj, Antonio, el Borga el *(e 'l)* Carrarino con altrj iſtafierj. — 11. In della camera della porta de muli, in la quale al presente ui ſta . . . — 12 In della camera sopra a quella della porta de muli, in la quale al presente ui habita maestro Antonio cuoco segreto. — 13. In del tinello grande in de la corte de muli. — 14. In dela cucina terrena preſso al posſo *(pozzo)*. — 15. In dela camera grande terrena preſſo alla ſcala falsa, in la qualle al presente ui habita el R^m. episcopo de Marsſi *(Agnolo Marzi, Bischof von Assisi, Polizeiminister Alessandros und Gegner Michelagniolos)*. — 16 In lanticamera apreſo a la grande terrena i uerſo el giardino. — 17. In le ſtuffe sopra a la anticamera terrena, uerſo el giardino. — 18. In della diſpenſa, che de a meſa *(mezza)* iſcala falza, al presente ui habita el Giena dispenſierj. — 19. In della ſtanza della farina apreſſo alla diſpenſa di meſo la ſcala falsa, in la quale al presente ui habita Mateo canouaro. — 20. In della cancellaria a mezo la ſcala grande *(mezzanin)*. *(fol. 1—22.)* — **A.** von 1531 gibt im allgemeinen dieselbe Anordnung wie L.; nur sind inzwischen Veränderungen, besonders auf der rechten Seite, vorgenommen worden: camere nuove (Nr. 2, 4, 7) werden genannt; für die staffieri sind mehrere Räume beschafft (wohl unter Zerlegung von vorhandenen); die Loggia an der Ecke links ist geschlossen worden (= camera della loggetta nuova?) usw. Die Seite links vom Haupteingange stimmt am besten in A. und L.

una touaglia chapitata grande; 1⁰ sciughatoio grande, verghato di rosso et dazurro; uno picholo chon verghe azurre et uno di renza lauorato. — Uno paliotto da picciolato, uno fregio di baldachino. — Una predella daltare, suui uno tappeto di braccia 3, vechio. — Dua chandellieri dottoni ne pilastri, belli. — Uno champanuzzo et uno lampanaio di bronzo alla domaſchina. — Duo vuova di struzolo et dua torchiere dasti et ſpegnitoi. — Dua ſpalliere chon seggiole et appoggiatoj inanzi chon balaustri, tutto tutto *[sic]* di nocie; seruono pel choro di detta chappella, sono in tutto braccia 22; et 16 seggiole, lauorate tutte a intaglio et chommesse di silio, di diamantj, lettere et armi et tarsie et piu altri lauorj *[also das Chorgestühl zu je acht Sitzen auf beiden Seiten].)* — 3. Nella ſagrestia di detta chappella. — *(Darin:* Uno armadio a uso di descho dalbero inpiallacciato di nocie, lauorato chon tarsie, entrovj: Dua calici chon dua patene dariento tutto; uno torribile *[sic];* una nauicella dancenso *[da 'ncenso]*, una sechia chol choperchio pichola da tenere aqua benedetta choll aspergie: tutte dette cose sono dariento. — Uno chassettino darcipresso, 1⁰ dosso, uno dottone et una schatola, entrovi piu reliquie; tre bambini di tutto rilieuo, che vene *[ven' è]* uno cholla vesta di raso chermiſj chom perle et oro atorno. *Darauf folgen Meßgewänder aus Brokat und anderen Stoffen; zuletzt:* Vno messaletto, schritto in penna et in chartapechora. — Una chassetta, entrovi una pietra sacrata. — Una palla di marmo insuna cholonnetta. — Una pila di marmo inſuna cholonna fuori della chapella.) — 4. Nella sala grande *(fol. 13).* — 5. Nella camera grande di detta ſala, detta camera di Lorenzo *(auch camera della sala grande).* — *(Darin [fol. 13—16] ein genaues Verzeichnis aller Gegenstände, namentlich der in den* forzieri et chassoni *befindlichen Kleidungsstücke.)* — 6. Segue nell antichamera di detta chamera *(fol. 16/17).* — 7. Segue nello schrittoio *(fol. 17—29. Nun folgt die Aufzählung jener in ihrer Art einzigen Sammlung von Prachtstücken, die die Bewunderung und Habgier der Zeitgenossen erregte, in einer Reihenfolge [teilweise nach Materien], die Piero I. schon getroffen hatte [vergl. Müntz, doch unvollständig]. Zuerst allerlei Schaugefäße aus Edelstein und Metall; wohl alle modernen Ursprunges; dann* chammei antichi et moderni; *dann* varie gioie, *die* anelli, *die Edelsteine und Schmucksachen, Raritäten; endlich eine kleine gewählte Hausbibliothek, darunter die 100 Novellen, Dante, Petrarca, in mehreren Ausgaben;* uno libro di pigrammj *[sic]* di choſe antiche in charta di chaueretto, cioe in greco e latino, choperto di quoio paghonazo; *geistliche Bücher und* uno volume di una bibbia, choperta di velluto chremiſi e ſerrami dariento, oltramontana di $^1/_4$ foglio, in charta pechora. *Als letzte Stücke des schrittoio werden genannt:* Una charta da nauichare; una carta, dipintauj Italia; un altra carta, dipintauj il chaſtel di Milano; una dipintouj terra ſanta; un altra, dentrovj lapamondo *[mappamondo];* du altre dipintouj lalbero dello 'mperio et re di Francia *usw.)* — 8. *Darauf als eine besondere Abteilung:* Gioie, ſono nello ſchrittoio di Piero *(fol. 29—31).* — 9. Segue detto inventario et nella ſoffitta ſopra lantichamera della chamera grande, detta di Lorenzo *(fol. 31—37).* — 10. Nella ſaletta rispetto alla ſala grande *(fol. 38).* — *(Darin u. a.:* Una ſpalliera chon panche di pino, tutto lungha brac. XVIII, pettoralj et chornicie di nocie et tarſie. — Una ſchranna di pino, cornicie di noce e balauſtrj e tarſie di brac. 5 lungha, per intorno al fuocho. — Vna tauola darcipreſſo di brac. 9 et una di pino di brac. XI et ſej treſpoli. — Dua panche di pino, cornicie di nocie et tarſie, 1ª. di brac. 5 et 1ª. di brac. 12. — Una ſtuoia uſata et rotta per iſpalliera. — Uno parauento all entrare dell uſcio di detta ſala dalbero, con 1⁰ armadio apichato, tutto con cornicie et pettoralj di nocie et tarſie, alto brac. $4^1/_2$, largo brac. 4 et per laltro verſo brac. 2. — *usw. (Müntz p. 84).* — Uno chandelliere grande immezo della ſala, dottone, con 12 poſte de chandellierj con piu ramj, fighure, foglamj, alto brac. 3, largo brac. 2, di peſo di brac. 400 in circha . . . fior. 50. — Quattro chandellierj di ferro ſtagnatj da torchiettj, fattj nel muro. — Una choppa di bronzo alla dommaſchina con uno bechuccio per uſo di ſechia dall aquaio *(usw.).* — 11. Nella chamera, che riſponde in ſulla uia, chiamata la camera di Monsignore *(Giovanni)*, doue ſta Guliano *(† 1516; fol. 38—41).* — 12. Nell antichamera di detta chamera. *(Darin:* Una ſpalliera di pino intorno a detta antichamera di giro di brac. XX, alta brac. 4, con pettoralj et cornicie di nocie et tarſie; chon una chaſſa di detto lauoro, all entrare di detta antichamera, lungha brac. . . .: che una parte di detta ſpalliera ſerue al lettuccio et una parte all armadio a due ſerramj, et piu le choſce dallato et el chapezale da pie duna lettiera, commeſſa in detta ſpalliera per uſo di letto, lauorate in detto modo . . . fior. 20.) — 13. Segue detto inventario in detta chappelletta da ire ſu alla ſoffitta. — 14. Nella ſoffitta ſopra a detta antichamera *(fol. 41/42).* — 15. Nell andito, che va alla chamera di Piero di ſulla ſaletta. — 16. Nella camera di Piero *(fol. 42—45).* — 17. Nell agiamento di detta camera. — 18. Nella munitione *(Rüstkammer)* di Piero

ſopra all agiamento *(fol. 46/47)*. — 19. Nell antichamera di Piero *(fol. 48)*. *(Darin:* Una ſpalliera di pino chom pettoralj et cornicie di nocie et tarſie, lungha brac. VII in circha, con una ſopracornicie a legio et diſotto chaſſe lauorate in detto modo et a dua ſerramj — *vergl. weiter Müntz p. 87.)* — 20. Nella ſoffitta dell antichamera della Tascha *(fol. 48/49) (Versehen statt antichamera di Piero?)*. — 21. Nella ſtanza ſopra lantichamera di Piero *(sic)*. — Segue in detta ſoffitta ſopra lantichamera di Piero. — 22. Nella chamera della Taſcha *(fol. 50)*. — *Darin:* nel chassone di pannj di Giuliano et altro *(fol. 51)*. — 23. Nell antichamera overo chamera delle balie. — 24. Nell andito, che va dalla chamera della Taſcha allo andito della chappella *(fol. 52)*. — 25. Nella ſaletta, dove mangiano li ſtaffierj. — 26. Nella chucina. — 27. Nel maghazzino della chucina *(fol. 53)*. — 28. Nella camera di mona Mea *(fol. 53/54)*. — 29. Nella camera del pane. — 30. Nella camera delle ſerue. — 31. Nella camera overo maghazzino delle frutte. — 32. Nella chamera delle balie, allato a detto maghazzino *(fol. 55/56)*.[1])

Oberstock: 1. Nel terrazzo di ſopra *(fol. 56)*. — 2. Nella ſala grande di detto terrazzo *(fol. 57)*. — 3. Nella camera di detta ſala. — 4. Nell anticamera di detta camera *(fol. 57—60)*. — 5. Nella chameretta di detta antichamera. — 6. Nella ſtanza di ſopra a detta cameretta. — 7. Nella camera del prete in ſul terrazzo. — 8. Nell antichamera. — 9. Nella camera del terrazzo verſo la via. — 10. Nell antichamera *(fol. 61)*. — 11. Nella camera della Ymbria in ſu detto terrazzo. — 12. Nella munitione grande di ſopra et apreſſo al tetto *(fol. 62), (eine zweite sehr komplette Rüstkammer)*. — 13. Nel pianerottolo apreſſo al tetto. — 14. Nella camera dell aceto *(fol. 63)*. — 15. Nella camera della Muta. — *(Schluß.)*[2])

Diesen Quellenangaben zufolge hat der unterwölbte Palazzo Medici drei Stockwerke: Parterre und zwei Geschosse, deren Höhe, Mauerflächen und -Öffnungen nach oben in wirkungsvoller Weise abnehmen. Im untersten, an der Ecke der Via Larga

---

[1]) Nicht anders **F.** Auf der rechten Seite des andito die sala, su la quale *(am Kopfende)* è la camera di Piero *(später die seines Sohnes Lorenzo)*; das studio (studietto = scrittoio); die cappella a man destra della sala. Nur die stanza des 1463 verstorbenen Giovanni vermag F. aus der Erinnerung nicht genau zu bestimmen. — **A.** nennt: 1. In della prima sala grande del primo piano. — 2. In lanticamera della ſala grande et nel iſcriptoio apreſſo. — 3. In della ſofficta sopra lanticamera della prima sala grande del primo piano. — 4. In della cappela e ſacreſtia del primo piano. — 5. In del salotto da man deſtra in capo della iſcala grande del primo piano, doue al presente mangia Illm°. Duca. — 6. In della camera apreſſo al ſalotto del primo piano uerſo el maniſcalco, in laquale al presente Eccmo Duca da udientia. — 7. In lanticamera del ſalotto e nel suo iſcriptoio, che riſponde in ſul terazo del giardino; al presente ui habita li paggi. — 8. In della ſofficta sopra lanticamera del salotto del primo piano, che riſponde sopra el terrazzo del giardino. — 9. In della camera grande da man deſtra dentro dal *(sic)* ſalotto del primo piano, al presente stanía *(sic)* per Eccmo. Duca. — 10. In della ſofficta di ſopra ala camera grande da man deſtra del salotto del primo piano. — 11. In della camera della Taſca in ſul p°. piano et nel ſuo iſcriptoio, in la qualle al presente habita Illm°. Patrone. — 12. In dellanticamera apreſſo ala camera dela Taſca del p°. piano al seruiſio dello Illm°. Patrone. — 13. In della ſaletta in capo della ſcala falsa da man ſiniſtra del p°. piano. — 14. In della cam°. apreſſo ala ſaletta del p°. piano, in della quale ui sta al presente messer Jouan batiſta, maeſtro di casa. — 15. In della cucina delle donne apreſſo al posso del primo piano. — 16. In nel tinello piccolo apreſſo ala cappella in ſul p°. piano. — 17. In della camera grande diſopra alla cucina delle donne. — 18. In della cucina grande del p°. piano. — 19. In della camera et ſofficta della cucina grande inſul primo piano; al presente ſo *(sono)* conſegniate a maeſtro Antonio cuoco segreto per li ſotto cuochj e ſuoj ſeruitorj *(fol. 23—43)*. — Die Angaben von A. und L. sind hier wenig vereinbar. Es mussen mehrfach Umbauten und Umnennungen stattgefunden haben.

[2]) **A.**: 1. In della camera di ſul terazo uerſo la ſtrada maeſtra in sul p°. piano. — 2. In deli ſcriptorj nuouj in ſul terrazo del p°. piano uerſo la ſtrada maeſtra. — 3. In della camera ſopra ali ſcritorij nuouj di ſul terrazo della ſtrada grande. — 4. In dele ſofficte diſopra ala camera della Taſca sopra al p°. piano, ne la quale presente ui habita li paggi dello Illm°. Duca. — 5. In della camera da mezo la ſcala falsa uerſo el poſo sopra el p°. piano, in la quale al presente ui habita messer Caeſarj iſcalco secreto dello Illm°. Duca. — 6. In della ſala grande del ſecondo piano et corritore. — 7. In della p°. camera apreſſo alla ſala grande di ſopra in ſul corritore, in la qualle al presente ui habita el Signore Mario Colona. — 8. In lanticamera della ſala grande del secondo piano et corritore; al presente ui habita m°. Julio da San Gimignano. — 9. In della guardarobba inſul coritore. — 10. In della p°. camera inſul corritore preſo ala guardarobba, in la quale al presente ui habita maestro Agustino d Ugubio sartore. — 11. In la ſeconda camera in ſul corritore, in la quale al presente ui habita m°. Hieronymo d Ancona. — 12. In della terza camera in ſul corritore, in la quale al presente ui habita el conte Botigherj secreto. — 13. In della quarta camera in ſul corritore, in la quale ui habita al presente m°. Manfredi da Pauia. — 14. In della camera grande in ſul corritore in capo alla ſcala falsía, in la quale ui habita al presente maestro Baccio iſcultore e per ſuo uso ae le sotto iscripte robbe *(Mobiliar)*. — 15. In la camera picola del sopradetto m°. Baccio iſcultore. — 16. In dell anticamera ala camera grande din ſul corritore. — 17. In della camera ſopra al terrazo del neceſsario del corritore; al presente ui habita li trincantj di tinello. — 18. In della ſofficta di meſa iſcala della torre; al presente ui habita Nicolo da Ceuolj iscalco di tinelo. — 19. In della camera della torre. — 20. In della cancellaria uechia apreſſo alla ſala della munitione. — 21. In della sala delle munitione *(usw., fol. 44—65)*.

und Via de' Gori, eine gewölbte offene Loggia von mäßiger Ausdehnung, deren Arkaden zur Zeit von A., a. 1531, schon geschlossen waren, was nach Vasari, der das wissen konnte, zur Zeit Leos X. geschehen war, speziell wenn Michelagniolo dabei beteiligt war, in den Jahren 1517—1520; im obersten eine Terrasse oder ein flaches Dach, wie man häufig an Florentiner Häusern noch sehen kann, auch terrazzino genannt (a. 1495 vergl. Müntz p. 102), also von mäßiger Ausdehnung. Ich denke mir, sie lag ungefähr über dem Arkadenhofe im Unterstocke, oder, was dasselbe ist, über dem Andito der ersten Etage, und Gemächer mündeten auf sie. Ob sie bis zur Via Larga heranreichte, ist fraglich; es heißt nur verso la strada maestra (A.). An dieser Hauptstraße lag auch kein zweites Terrazzo — von Stegmann bezieht irrig „verso la via" in der Wendung „nella camera del terrazzo verso la via" auf terrazzo, während in L. und A. damit nur die Lage des betreffenden Zimmers bezeichnet werden soll. Über den Ausgängen der Loggia und Terrasse standen Büsten: acht unten und zwei oben. In den Stockwerken waren Gänge oder Korridore zur Verbindung der Räumlichkeiten vorhanden. In jeder Etage lag je ein großer und ein kleiner Saal, dieser für die Beamten- und Dienerschaft, jener zu Empfängen, Prunkmahlen und Feierlichkeiten; auch fanden darin zuweilen scenische Aufführungen und Recitationen antiker Tragödien und Komödien in moderner Bearbeitung statt, bei denen Lorenzo selten zu fehlen pflegte. Dann mehrere Wohnungen, jede meist aus drei bis vier Räumen bestehend; die Gelasse der Hausgenossenschaft, die nach alter patriarchalischer Sitte wie eine große Familie auch zusammen unter einem Dache hauste; zuletzt in den Souterrains und unterm Dache Böden, Vorratskammern, Speicher u. dergl.

Die Wohnräume waren nicht groß, anderenfalls das Gegenteil ausdrücklich hervorgehoben wird. Lorenzo il Magnifico standen mehrere Zimmer im Parterre wie im ersten Stocke zur Verfügung, die offenbar übereinander lagen und durch eine (geheime-? Wendel-?) Treppe verbunden waren. Es mögen die Gemächer gewesen sein, die bereits Cosimo und Piero I. inne gehabt hatten (F.). Die Wohnung seines ermordeten Bruders befand sich im Erdgeschosse (links), die seiner Söhne im ersten (nicht im zweiten) Piano; dort wohl auch die Frauengemächer.[1])

Die Hauskappelle mit der Sakristei auf dem rechten Flügel stand in direkter Verbindung mit dem großen Prunksaale und mit Lorenzos Zimmern. Die Wohnung des Hausgeistlichen lag dagegen im Oberstocke mit einem Ausgange auf die Terrasse. Der Hauptaufgang des Palastes befand sich auf der linken Hofseite, dicht hinter der Loggia, und reichte, wohl in Absätzen, bis zum Dache. Das geht auch evident aus der Schrift eines Unbekannten über Lorenzos Hochzeit (cod. Strozz. II. IV. 324 Bibl. Naz.) hervor: Danach werden die Speisen für die Gäste gebracht „per la porta da uia *(an der also die Küche lag)* colle trombe innanzj, come ſi coſtuma, volgeuano da marritta delle logge *(des Hofes; gingen rings herum um den Hof)* et ritornauano a pie della ſcala; et un tratto parte n' andaua ſu *(ins I piano)*, parte in ſala a gio-

[1]) Reuerendissima tanquam mater etc. *(sic.)*. Per queſta ſarete certa, come queſto di 20 a hore 18 ſiamo giuntj in Siena a ſaluamento, Iddio gratia, et com mecho Ma Maddalena mia madre, alla quale vi priegho facciate ordinare una camera: Harei caro, fuſſe la mia, ſe Lorenzo dorme in terreno. Domattina di buona hora ne verremo. Delle buone nuove abbiamo haute; ci rallegreremo alla preſentia. A uoi mi rachomando.

In Siena a di detto *(20)* di giugno 1472

Vostra Clarices

Adresse: Revmae Dominae dominae Lucretiae de Medicis tanquam matri Reumae Florentie. *(Arch. Med. av. princ. filza XXI. 300.)* Daraus folgt, daß das (die?) Fremdenzimmer im Erdgeschosse (camera de 2 letti?), das der Clarice im ersten Stocke lagen.

uanj *(in die sala grande terrena links)*, parte nell orto alle donne; laltre *(uiuande)* rimaneuano nelle logge *(des Hofes)* a conuiuantj" usw. Daneben existirten noch andere Treppen, die in Mezzanini oder Zwischengeschosse führten, überhaupt die Cirkulation innerhalb des weiten Gebäudes erleichterten. Ihre wie der Mezzanini Lage ist schwer zu bestimmen. Zu den Mezzanini gehörten auch die Soffitte, kleine, gewöhnlich über den Anticamere befindliche, hängebodenartige Räume, von denen der Inventarisator deutlich die camere, stanze, d. h. die größeren Zwischengemache scheidet, und die allerlei wirtschaftlich privaten Zwecken dienten.

Von Einzelheiten hebe ich hervor:

Im Souterrain die gewölbten Keller — Vasaris cantine cavate mezze sotto terra, cioe 4 braccia e 3 sopra, per amore de lumi e accompagnate da canove e dispense; darin die Vorräte des Hauses, besonders das Weinlager. L. führt im ganzen neun bis zehn Räume auf; doch mögen mehr vorhanden gewesen sein. Er nennt zuerst die beiden Volte links und rechts vom Eingange, dann die unter dem Umgange des Hofes — das ist offenbar der androne, daher auch allato al pozzo, in dessen Nähe der kleine Abteil mit 639 Stückfässern Malvasirer war. Darauf folgen die Keller — (Sommer-, Holzkeller) — unter der Loggia, deren Paviment ziemlich hoch über der Erde lag, (vielleicht mit cancelli und Gitter versehen, was sich im Interesse der Reinlichkeit wie Sicherheit von selbst versteht). Neben der Treppe der ehemalige Stall, jetzt 65 Barili Wein enthaltend; unter der Treppe im Keller und im Treppenverschlage (palchetto) über der Erde allerlei Utensilien. Die Scuderie vermutet von Stegmann in der Casa Vechia außerhalb des Palastes (?); vielleicht befanden sie sich auf der Rückseite des Gebäudes nach Via de' Ginori hin.

Die Räume des Erdgeschosses ordnen sich folgendermaßen an: Links vom Eingange die Pförtnerstube, die Loggia, die 1531 bereits zur Wohnung eingerichtet war, und die Haupttreppe. Daran schließt sich eine aus Zimmer, kleinem Vorzimmer und Scrittojo bestehende Wohnung nebst Sala terrena, die offenbar dem Bruder Lorenzos gehörte. Dem klaren Wortlaute von A. zufolge, lag die Sala terrena, die auch anderweitig genannt wird (z. B. am 26. September 1495 arch. stor. Ital. 1874 XIX p. 259), nicht vor der Camera, sondern zu hinterst auf diesem linken Flügel, an der Gartenseite. Die Rückseite des Parterre ist Portikus. Auf der rechten Seite die Zimmer Lorenzos: Zu hinterst das „große" Gemach nebst Vorzimmerchen und Ofenanlage; letztere unterhalb eines Mezzanins, zu dem eine Treppe hinaufgeführt haben muß. An die Camera grande stießen der Wartesaal für die Lakaien (saletta); daran die Kanzlei (Zimmer und Vorraum), vielleicht mit dem Hausarchive (auch Bibliothek?); endlich an der Via Larga rechts — entgegen der Anordnung von Stegmanns — die Camera delle Dua Letti (Fremdenzimmer?) mit zahlreichen Schaustücken, darunter eine Sammlung von Musikinstrumenten. Ob dieses „Zimmer mit den zwei Betten" auch zu Lorenzos Privatgemächern gehörte, ist fraglich (a. 1531 verändert).

Nun steigt der Schreiber, wohl auf einer kleinen Seitentreppe, ins Zwischengeschoß empor und beginnt — ich nehme an, an der hinteren Ecke links — mit dem Zimmer Bertoldos, das nach seinem Tode die „Kämmerlinge" innehatten. Es lag am Kopfende dieser scaletta nach dem Garten zu, über dem Scrittoio des Erdgeschosses und auch in nächster Nähe von dem Scrittoio des Hauptstockes. Davor der Raum für die Staffieri und den Kellermeister. Wieder an der Haupttreppe angelangt, auf ihrer halben Höhe, nimmt L. das eigentliche Scrittoio oder Studio des Hausherrn vor, das mit den Scrittoi im Parterre und im ersten Piano nicht zu verwechseln ist. Es war ebenfalls ein Mezzanin wie Bertoldos Gemach, mit einfachster

Ausstattung: darin ein Schreibtisch und eine kleine Handbibliothek; über seiner Tür auf dem Treppenflure eine Lampe, zugleich zur Beleuchtung des Hauptaufganges.

Erstes Geschoß: Am Ausgange (capo) der Haupttreppe ein Korridor, largo quanto il portico di sotto (F.) und parallel mit der Via Larga, der zur Kappelle mit Vorraum und Sakristei auf dem rechten Flügel leitet. Ebendort — sul qual andito, sagt F., das „su" bedeutet bei ihm wie bei L. und A. das obere, dem Beschauer allemal entgegengesetzte Ende (capo) — lagen der „große Saal" sowie rechts an der Ecke mit Aussicht auf den Garten Lorenzos „großes Gemach" (sulla sala) mit Vorzimmer und Soffitte über letzterem; demnach ist auch hier eine kleine Treppe vom Unterstocke her anzusetzen — Anticamera heißt es, nicht anticameretta, auch bedeutet das Wort nicht Gang (v. Stegmann), wenngleich derartige Vorräume wegen der Soffitten darüber gemeinhin niedriger als die camere gewesen sein werden. In diesem „großen Saal" haben vielleicht die Mahlzeiten stattgefunden, von denen Michelagniolo erzählt. In den dabei liegenden Räumen, weniger im Parterre, wird Lorenzo für gewöhnlich gewohnt haben. Die genaue Aufzählung aller in der Camera grande befindlichen Gegenstände, namentlich der in den forzieri und cassoni aufbewahrten Kleidungsstücke läßt darauf schließen; während in der Camera grande terrena Schaustücke, keine Garderobe erwähnt werden. Neben der Camera grande lag Lorenzos berühmtes Scrittoio oder Museum, nach dem Garten zu und nicht sehr ausgedehnt (F. studietto, studio). Alle diese Räume waren besonders reich dekorirt (vergl. F.). Neben Lorenzos Scrittoio das Pieros II. An der hinteren Ecke links die Saletta und die Wohnung des Kardinals Giovanni, die nicht vorher der a. 1463 verstorbene Sohn Cosimos Giovanni inne gehabt hatte, wie v. Stegmann glaubt. Eher wäre mit dessen Zimmer, das F. als links von der Sala grande angibt, die Camera della Tasca zu identifiziren. Dem Monsignore standen eine Camera nach der Via de' Gori, Anticamera und Soffitta zur Verfügung, endlich eine kleine Kappelle, aus deren Vorraum eine Stiege zur Soffitte über der Anticamera führte. Diese Kappelle, in der ein Hausaltärchen mit geschnitztem Rahmen stand, darin eine Anbetung der heiligen drei Könige von Fiesoles Meisterhand, diente dem jungen Kirchenfürsten zur Privatandacht und war vielleicht erst seit seiner Kreirung zum Kardinal (9. März 1489) eingerichtet worden. Es folgt nunmehr Pieros II. Gemach — di sulla saletta — mit Vorzimmer, Kloset und einem größeren Mezzanin darüber (stanza, nicht soffitta). In diesem Gemache eine erlesene Sammlung von Waffen und (Turnier-)Rüstungen, deren Liebhaber Piero gleich seinem Onkel Giuliano war. Zu Pieros Räumen, die also an der Via Larga links an der Ecke (?) lagen, führte ein Gang: wohl der Hauptgang auf dem linken Flügel. Urgirt man das di (nicht „in", wie Müntz druckt) sulla saletta, als abhängig von andito che va, statt von camera, so wäre ein kurzer Verbindungsgang anzunehmen. Die reich geschnitzte und in Blau und Gold gemalte Kassettendecke des Eckraumes an der Via Larga, die v. Stegmann (fol. 66a) als noch ursprüngliche abbildet, könnte dann passend zu Pieros Zimmer gehören. Im vorderen Flügel des Hauptgeschosses, an der Fassadenseite, die damals keineswegs als vornehmste galt, spielte sich doch das häusliche Leben meist in den der Straße abgewandten, nach innen, dem Hofe wie Garten zu gelegenen Räumen ab, wären neben Pieros Eckzimmer der kleine Speisesaal der Staffieri, die gemeinsame Küche, nebst Vorratskammer und das Gemach der Wirtschafterin (Monna Mea) anzusetzen. Dort lag eine ganze Reihe kleiner Räume, aus denen erst die Riccardi einen die Straßenfront einnehmenden Prunksaal schaffen ließen. Die Camera della Tasca, (vielleicht die von Giovanni di Cosimo (nach F.) bewohnte), suche ich auf dem rechten Flügel (vergl.

auch A.); und da bleibt nur der Eckraum zwischen der Via Larga und der Kappelle übrig. Der zu ihr führende Gang könnte auch sehr wohl „andito che va dalla camera della Tasca allo andito della chappella“ genannt werden. Dagegen spräche nur, daß nach L. die Tascastube unmittelbar neben der anticamera Pieros (also die beiden Mezzanine auf einer Stiege erreichbar) zu liegen scheint. Legt man darauf Gewicht — aber L. ist gerade an dieser Stelle nicht in Ordnung — so wäre Pieros Wohnung neben der Camera della Tasca ungefähr in die Mitte der Fassade, und das Gemach des Kardinals links an die Ecke, an Stelle von dem Pieros, die kleinen Räume aber wie cucina, stanza di Monna Mea und die saletta degli Staffieri auf den linken Flügel zu verlegen. Die Camera della Tasca bewohnte zeitweilig Giuliano, denn L. zählt darin dessen Roba auf. Sie reichte aber wohl nicht aus, und so standen ihm auch noch die Gemächer seines Bruders Giovanni zur Verfügung, namentlich, nachdem dieser in eine besondere Casa bei Sant Antonio übergesiedelt war, die 1494 gründlichst demolirt wurde.

Meine Disposition weicht also von der v. Stegmanns erheblich ab. Im Gegensatze zu ihm verlege ich den Prunksaal Lorenzos auf die rechte Seite und die Gemächer seiner Söhne in den ersten, nicht in den zweiten Stock. Dazu zwingen mich einmal der Wortlaut von A. und L., sodann der Umstand, daß der Oberstock für alle diese Räume, die zu den sonst noch dort aufgeführten hinzukämen, keinen Platz bietet. Ob die Brotkammer, das Fruchtmagazin mit dem sog. Ammenzimmer, — (doch ein zweites, nicht die anticamera della Tasca, die auch so hieß?) — das Gelaß der Dienerinnen noch im ersten Piano lagen, oder auf dem Wege nach, resp. im Oberstocke, ist zweifelhaft. In letzterem Falle wären sie über der Küche zu suchen. F. nennt aber im ersten Geschosse canove, dispense (das könnten jene Vorratskammern sein), cucine e altri luoghi.

Zweites Stockwerk: Den großen Saal verlege ich passend über den des ersten Stockes, die Guardaroba über das Scrittoio, auf den linken Flügel die „große“ Rüstkammer; die „Torre“ vermag ich nicht zu placiren — etwa an der linken vorderen Ecke des Terrazzo?

Die Lage von Michelagniolos Zimmer ist so wenig zu bestimmen wie die der Räume, die Lorenzos Intimen bewohnten. Jenes sucht man am liebsten in unmittelbarer Nähe Bertoldos, d. h. unter den Mezzaninen unter dem Hauptgeschoße, die der Inventarisator nicht erwähnt. Oder befand es sich im Oberstocke, etwa da wo später Baccio Bandinelli, Cosimos I. Familiare, hauste? (A.) — Auf die architektonische Gestalt und Ausstattung der Innenräume kann ich hier nicht eingehen. Dazu wäre eine eingehende Untersuchung des Palastes an Ort und Stelle nötig, die mir zur Zeit versagt ist. Sie nur wäre imstande, alle Bedenken der Inventare zu heben.

Der Stadtpalast in der Via Larga.

c) Lorenzos Scrittojo.

Über die Herkunft, Lage und Bedeutung dieser mediceischen Kunstkammer, eine der frühesten der Renaissance und jedenfalls unter den zeitgenössischen die bedeutendste, die Sammelfleiß, Intelligenz und feines Empfinden zusammengebracht, hat Jakob Burckhardt (der Sammler p. 472 f.) irrige Vorstellungen verbreitet. Er hielt es für „ein Prachtmöbel von mäßigem Umfange", wobei „der Phantasie überlassen bleibt, es sich stufenartig, als Fassade, ja als Triumphbogen usw. angelegt zu denken". Aber Burckhardt bleibt die Erklärung schuldig, wie all die Gegenstände, die L. nennt, auf ihm hätten Platz finden können. Schon die Erwähnung einer tavoletta sopra l' uscio dello scrittoio in Lorenzos Anticamera, Filaretes Beschreibung und Vasaris gelegentliche Bemerkungen (z. B. in Lucas della Robbia Vita) hätten ihn eines besseren belehren müssen. Ebenso gewagt und jedenfalls nicht bewiesen ist die Herleitung von „Reliquienschrein, welcher in all seinen wandelnden Stilen auf die übrige Zierkunst gewirkt haben wird" (!).

Lexikographisch bedeutet gewiß Scrittojo: Schreibtisch und Schreibgemach — wie Studio, Studiolo in gleichem Doppelsinne: Studirstube und Studirtisch. Studiolo als Möbel z. B. im Inventare der Casa Gaddi (cod. Vat. Nr. 6528 fol. 257): — Vno Studiuolo in forma di tempio con molte colonne di rilieuo, tutto di diuerse pietre finissime di ben intesa architettura et fabricato con grandissima diligenza, e sin adesso, che pur è imperfetto, dicano passare il ualore di trentamilia scudi —; und früh haben reiche Sammler wie der Herzog von Urbino, Herzog Cosimo, Isabella Gonzaga u. a. ihre Schreibtische, an sich schon künstlerisch ausgeführte, mit eingelegter Arbeit, Schnitzereien u. dergl. verzierte Möbel, mit allerlei Kunstwerken besetzt, eine Sitte, die bis zur Gegenwart dauert. Je mehr sich solcher Besitz anhäufte, werden dann der ganze Raum eines Studio, Scrittojo, Musaeum und weitere Lokalitäten in Anspruch genommen; und Burckhardt hat ja selbst in der Beziehung eine Fülle von Notizen zusammengetragen.

Aber im Sprachgebrauche von Florenz in der Renaissancezeit oder bei den Medici, oder sagen wir auch nur im Inventare von 1492 (L.) hat Scrittojo den Sinn eines mehr oder minder umfangreichen Raumes. Das geht deutlich aus dem Wortlaute hervor. Der Inventarisator mag kein kunstverständiger Mann gewesen sein, in seinen Bezeichnungen knüpft er aber an allbekannte Dinge an, die auch schon in früheren Inventaren gang und gebe waren; und seine Leser wissen bei seinen Bezeichnungen genau, um was es sich handelt. So scheidet er klar zwischen Schreibtisch — desco da scrivere — und Schreibstube — Scrittoio —; zwischen dem Orte, in dem die Kunstwerke stehen — Scrittojo — und den darin zur Aufstellung dienenden Möbeln wie spalliere, palchi, palchetti, armadi, cassoni, panche, cassapanche, casse, cassette, forzieri, tavole, vetrine usw. Wäre das Inventar lateinisch abgefaßt, er hätte statt Scrittoio wohl das sonst gebräuchliche Musaeum (auch italiänisch Museo) angewendet, das zuerst allgemein einen den Musen geweihten Ort, also meist Gelehrtenstube, bedeutet. — So Paolo Giovio: Musaeum das heißt conclaue mit Apollo Vates nouemque sorores, a quo tota uilla Musaei nomen accepit (Frey, Anonym. Magl. p. LXVII). — Dann, unter Verengerung des Begriffes: das Lokal, in dem Kunstwerke, namentlich der Malerei und Plastik, sich befinden — gleichbedeutend mit Bilder- und Skulpturen-

galerie —, endlich wieder in allgemeinerem, jedoch dem ursprünglichen wenig entsprechendem Sinne, eine Schausammlung jeder Art, das Gebäude, in dem sie steht, wie diese selbst. Scrittojo, Studio, Musaeum sind anfangs noch in der Renaissance sich deckende Bezeichnungen für Kunstkammer wie für Arbeitszimmer, Bureau, Schreibgemach, die ja auch praktisch meist zusammenfallen; dann erhalten sie Sonderbedeutung. Scrittoio und Guardaroba scheinen dagegen erst in der Zeit des Principates identische Begriffe geworden zu sein (so in A. 1531, im Pal. Pitti, in Urbino usw.). Ursprünglich besaß Guardaroba weitere Bedeutung und als fürstliche Kunstkammer mehrere Räume; Scrittoio, Studio usw. war eher ein Teil derselben (wie auch eines Museo). Vasari z. B. spricht *(IV. 489)* vom studiolo segreto nella corte degl' Illustrissimi di Urbino.

In den mediceischen Villen und Palästen gehörte das Scrittoio zum notwendigsten Zubehör; und nicht nur der Besitzer, auch die einzelnen Familienglieder besaßen ihre Schreibstube, ihr Scrittoio: So Herzog Cosimo im Signoriapalaste, auch studiolo genannt, „che risponde sopra la camera verde", mit dem Arbeitstische des Herrn *(Vas. VII. 27. 603)*. Sein erlesener Kunstinhalt wurde später nach dem Pittipalaste überführt. Der Inventarisator der Guardaroba von 1553 *(im Staatsarchive)* nennt im Palazzo vecchio das „scrittoino della duchessa", das er, weil verschlossen, nicht aufnehmen kann. In Careggi, Cosimos Lieblingssitz, den Michelozzo, wie man aus den Benennungen einzelner Räume schließen kann, in Anlehnung an den Stadtpalast umgebaut und eingerichtet hatte, gab es (einem Inventare vom 13. Mai 1482 zufolge) zwei Scrittoi, eines für Cosimo, ein anderes für seinen Enkel Lorenzo; im Palazzo Medici in Florenz sogar vier: im Parterre (Giulianos?), Lorenzos im Mezzanin, das große und das Pieros. In Giovannis Villa zu Fiesole wie im Palaste zu Pisa befand sich je eines. Francesco Valori stak im Scrittojo seines Hauses, aus dem ihn die Häscher hervorholten. Im Inventare, das dem Testamente Vasaris angehängt ist, wird ein Saal mit Vorgemach und Scrittoio genannt *(Gaye II. 518)*. Auch die im Riposo *(Florenz 1584 p. 14 f.)* beschriebenen Scrittoi in der Villa des Bernardo Vecchietti scheinen nicht Möbel, sondern Räume in den verschiedenen Flügeln des ersten Piano „appresso ad altre stanze" gewesen zu sein usw.[1])

Lorenzos Scrittoio lag im Hauptgeschosse des Palastes an der Gartenseite, in einer Flucht mit seinen Gemächern. Speziell von der Anticamera gelangte man dorthin, was,

---

[1]) Careggi *(Arch. cit. filza CIV fol. 68 f.)*: Nella chamera, doue ſtaua Choſimo. — (*Darin:* 1°. panno fiandreſcho, dipintovj 1°. crocifiſo cho piu Sancti atorno.) — Nella antichamera — Nel agiamento — Nelo ſcritoio. — (*Darin u. a.:* 1°. panno fiandreſcho, dipintovj il Noſtro Signore cholle Marie e altrj, quando lo ſopeliſchono.) — Nella chamera, che era di Giuliano in su detta ſala *etc.* — Nela antichamera. — (*Darin:* Uno panno fiandreſcho, dipintouj lanuziazione di N^a. D^a. in chamera; 1°. panno fiandreſcho, nell antichamera *(sic)* cholla teſta di N°. Singniore e di N^a. Donna.) — Nella chamera di Lorenzo. — (*Darin:* 1°. panno fiandreſcho, dipintouj la Trinita di N°. Sig^re.) — Nel andito e tra la chamera e antichamera — Nel antichamera — Nelo scriptoio *etc.* — Auch das Inventar von 1492/1512 *(L. fol. 64 f.)* nennt beide Scrittoi und zwar stets in Verbindung mit der Anticamera. In Careggi war auch eine „camera di dua letti" mit reichem Besitze *(fehlt in Müntz' Abdruck p. 88)*. — In Fiesole *(Inventar vom 15. Dezember 1482 filza CIV fol. 57 f.: wiederholt in L.)* heißt es: Nella chamera fu di Giuliano — Nello ſcritoio. — (*Darin:* Una tauoletta di San Girolamo; una vergine Maria in chamera.) — In Pisa *(a. 1483. loc. cit. fol. 77b)* usw. — La casa di Fr. Valori et de nipoti senddo prese et messo a sachcho, nollo ritrovavano; et venuto le XXIIII ore fu trovato in uno schriptoio, del quale sendone chavato, con due mazzieri avantti et in mezo di duo collegii, lo volevano condurre in palazzo etc. *(Bart. Cerretani ed. Schnitzer ad. a. 1498. p. 67)*.

wenigstens bei den Medici, die gewöhnliche Anlage gewesen zu sein scheint. Darin befand sich ein armadio d'albero chon dua palchettj, apichato allo schrittoio, alto br. $3^1/_4$, largho br. $1^1/_2$, der vielleicht als Schrank und als Schreibtisch diente. Über der Eingangstür des Scrittoio ein Marmorrelief „chon cinque fighure antiche", was ebensogut eine antike wie eine in Nachahmung der Alten gefertigte moderne Arbeit bedeuten kann. Das Scrittoio war anscheinend nur ein einziges Zimmer, (wie gesagt) von mäßigem Umfange (F.). Daneben lag das Scrittoio Pieros, in dem er wohl schon zu Lebzeiten des Vaters seinen Besitz an Kostbarkeiten aufbewahrte. Charakteristisch für diesen Medici, dem in den letzten Lebensjahren, besonders in Abwesenheit Lorenzos die Aufsicht über die Sammlungen oblag, ist eine gewisse Einseitigkeit in bezug auf den Inhalt. Kleinodien und Waffen überwiegen darin. Auch Piero eignete ein feines künstlerisches Verständnis; aber es fehlte ihm doch das allseitige und vor allem das persönliche Interesse, wie es der Vater, gleichsam aus einem natürlichen Bedürfnisse heraus, der hohen Kunst entgegenbrachte. Kunstpflege war ihm mehr eine noble Passion, ein zu den Lebensgewohnheiten und Pflichten eines vornehmen Herrn nun einmal gehöriger Sport wie Cavalli, Donne, Giuochi usw.; und die Charakteristik, die Michelagniolo ihm in der Beziehung widmete, erfährt durch das Inventar seines Scrittoio eine gewisse Bestätigung. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß bei Ankäufen zu Lebzeiten des Vaters allemal diesem die Vorhand gebürte.

Aus den Worten von L. geht nun nicht hervor, ob Pieros Scrittoio ein selbständiges Lokal oder nur ein Abteil von dem Lorenzos war? Da aber der Schreiber allemal bei einer neuen Rubrik sich auch an einem anderen Orte zu befinden pflegte, ist wohl das erstere anzunehmen. Wie die Kunstwerke in den beiden Scrittoi aufgestellt waren, entzieht sich der Kenntnis. Die Räume werden eine dem Auge stets angenehme und geschmackvolle Anordnung und Abwechselung geboten haben, bei allem Reichtume keine Überfülle, die erst später Platz griff, z. B. in Vecchiettis und Sirigattos Villen schon, und die in der Gegenwart den Besuch und den Genuß einer Sammlung schier zu Plage macht.

Natürlich waren alle Einrichtungen für die Sicherheit und Veranschaulichung der Kunstwerke getroffen. Ich denke mir, an den Wänden wie in der Mitte des Raumes standen Gestelle und Tische, Schränke mit Holz- oder Glaswänden, Truhen u. dergl. Die Kunsttische, Reliquienschreine, Altäre werden gesondert aufgestellt gewesen sein; Skulpturen, besonders Büsten sich zum Teil über dem Kammine oder über den Türen befunden haben. Wenn in der Camera grande terrena, detta la camera di Lorenzo ein umfangreiches Möbel folgendermaßen beschrieben wird *(Invent. fol. 6 a; fehlt bei Müntz)*: Vna ſpalliera darcipresso riquadrata chon tarſie et pettoralj et cornicie di nocie, nella quale ſpalliera ſono vno armadio a 7 palchettj et dua vscj, alti braccia $III^1/_4$ luno, et lungha tutta braccia XXIIII, et piu vna chassa a pie duna parte di detta ſpalliera del medesimo legname et lauoro, et lungha detta chassa braccia 40 et è a 5 ſerramj; di stima tutta fiorini 30 —, und die 7 Abteilungen dieses buffet- oder credenzartigen Armadio oder Armadione dienten zur Aufnahme des Tafels- und Trinkgeschirres *(vergl. oben p. 41; auch Pastor, Päpste III. 264. 810)* —; wenn in den übrigen Sälen panche et spalliere atorno, che ricinghono detta sala di braccia 80 incircha di pino, corniciate di nocie et tarsie, entrovj etc. . . . erwähnt werden, — so dürfen wir wohl auch für die Kunstkammer des Magnifico ähnlich gestaltete Einrichtungsstücke annehmen.

Der Stadtpalast in der Via Larga.

d) Lorenzos Bibliothek.

Nächst dem Scrittojo interessirt die Bibliothek, deren Neubau Lorenzo il Magnifico aufs eifrigste betrieb; und noch auf dem Totenbette gab er seiner Befriedigung darüber Ausdruck.[1]) Dieser Bau ist nicht mit dem späteren Clemens' VII. bei San Lorenzo zu identificiren, war auch an einem anderen Orte in Aussicht genommen und zwar wahrscheinlich im Garten von San Marco, wohl an seinem Nordende mit der Front auf die Via Larga hin, wo nach Condivis Andeutungen seit Ende der achziger Jahre die Werkstücke dazu bearbeitet wurden. Dürfen wir den emphatischen Worten des Janos Lascaris trauen, so erblickte man die neue Bibliothek kurz vor der Vertreibung der Medici „iam semistructa" *(Piccolomini im Arch. stor. It. XIX p. 105 ff.)*.

Was aus diesen Anfängen geworden ist, ob sie 1494 gleich dem Casino und dem Hause des Kardinales der Volkswut zum Opfer fielen, ob die Steine anderweitig, etwa bei den Bauten von San Lorenzo später oder bei denen in den Orti Medicei verwendet wurden, wie das Ganze projektirt war, nach welchem Plane, und unter welcher Leitung — etwa unter der Giulianos da San Gallo? — alles das ist unbekannt. Fest steht nur, daß die Manuskripte und Bücher einstweilen im Stadtpalaste untergebracht waren; aber wo und wie? ob in einem Raume neben dem Scrittojo, oder ob in einem der Mezzanini, ob endlich im Erdgeschosse bei der Kanzlei — alles das erfahren wir nicht. Der Inventarisator von 1492 (oder sein Kopist von 1512) erwähnt die Bibliothek mit keinem Worte; und doch gehörte auch diese zu den aufzunehmenden „masserizie" in den „abituri del palagio", nicht bloß Kunstsachen und künstlerischer Hausrat; auch nennt er gelegentlich kleinere Bücherbestände in den verschiedenen Scrittoi, mit denen wir uns überhaupt Handbibliotheken verbunden zu denken haben *(vergl. p. 44)*.

Vielleicht erklärt sich dieses Schweigen durch die Existenz ausgibiger Bücherinventare,[2]) die als sicher vorhanden vorauszusetzen sind, gehörte doch auch die mediceische Privatbibliothek zu dem von Cosimo errichteten Fideikommisse, aber so, daß die Provenienz der einzelnen Fundi, sei es durch die Art ihrer Aufstellung, sei es äußerlich durch die Farbe der Einbände oder durch verschiedene Numerirung mit lateinischen und arabischen Ziffern (?), kenntlich gemacht war. So bildeten z. B. der Bücherbesitz der einzelnen Familienglieder, sonstige Erbschaften, umfangreiche Neuerwerbungen u. dergl. innerhalb des Gesamtbestandes besondere Abteilungen; speziell die libri der Lucrezia Tornabuoni, des Giuliano, Lorenzos il

---

[1]) Fol. 127 a. Quanti el morire ſuo colli amici affermo di 3 choſe reſtarlj deſiderio: dauere viſto ſano el figluolo ſuo cardinale, finite le loggie allo edificio ſuo del Poggio *(a Caiano)* e facta la libreria, quale grecha et latina mirabile paraua *(Parenti Bibl. Naz. II. IV. 169)*.

[2]) Erhalten haben sich Inventare vom Jahre 1418 (Bücherei nelo scriptoio di Cosimo), 1456, 1463, 1464 *(ed. Pintor, Piccolomini, Müntz u. a.)*. Aus Lorenzos Zeit fehlen sie zufällig. Daß sie vorhanden waren und nicht mit den Raubinventaren zu verwechseln, die nach der Vertreibung der Medici aufgenommen wurden, bezeugen Lorenzos Ricordi und die Carteggi seiner Vertrauten, besonders der Ricordo vom 31. Oktober 1492 *(vergl. unten p. 61)*.

Magnifico, die des Filelfo, Polizian, Dimitri Chalkondylas werden so erwähnt. Michelagniolo erzählt im Jahre 1553, die Bücher hätten in forzieri verpackt gelegen *(Cond. 7. 4)*. Das mag für die Zeit des Neubaues der Laurenziana zutreffen, auch für die Jahre des Exiles, obwohl das was Kardinal Giovanni zurückgekauft hatte, in Rom in seinem Palaste bei St. Eustachio aufgestellt und etwa seit 1508 öffentlicher Benutzung zugänglich war; und darin folgte der junge, glänzende Kirchenfürst dem Vorbilde und den Ratschlägen seines erlauchten Vaters *(vergl. dessen Schreiben an den Sohn Ende März 1492 bei Reumont)*.

Unter Lorenzo il Magnifico müssen diese Schätze, deren Vermehrung auch Piero sich angelegen sein ließ, im Palaste auf irgend eine Weise geordnet und benutzbar gewesen sein. In Lorenzos und Pieros Ricordi, und zwar am Schlusse eines jeden Bandes für den Zeitraum, den dieser umspannt, finden sich nämlich zusammenhängende Verzeichnisse alles dessen, was an Büchern und Hausrat verliehen worden war; denn die Medici hatten nie daran gedacht, einen toten Besitz aufzuhäufen. Mit seltener Liberalität teilten Lorenzo und Piero davon mit, so oft sie darum angegangen wurden. Nur wurde über alle diese Dinge genau Buch geführt, schon um sich vor Verlusten zu schützen, vielleicht auch um eine Kontrolle über die zu besitzen, welche der Casa Medici in irgend einer Weise verpflichtet waren, — die Maßnahme einer höchst zweckmäßigen, bedächtigen und dabei großzügigen Verwaltung, die unsere Bewunderung erregt und die großen Erfolge der mediceischen Stellung wie Politik erst verständlich macht.

Die Eintragungen erfolgten von Fall zu Fall, bald von der Hand der mit der Aufsicht betrauten Familiaren, bald in eigenhändigen Quittungen der Entleiher, und bieten daher in mehr als einer Hinsicht großes Interesse. Eine jede enthält die genaue Angabe des Datums, des Gegenstandes wie des Namens des Entleihers und bei der Rückgabe später einen entsprechenden Vermerk oder die Kassirung des ganzen Passus. Band LXII der Ricordi *(vol. I)* bringt die Verleihungen vom 30. Mai 1480 bis zum Frühjahr 1483 (nebst einem Nachtrage von 1487) *fol. 128 — 130)*; Band LXIII *(vol. II)* die von 1483 bis 29. Oktober 1491 *(fol. 138—140)*; Band LXIV *(vol. III)* die von 1491/92 bis 15. Juli 1494 *(fol. 132—134)*.

Verliehen (und meist getrennt nach Materien registrirt) wurden Silbersachen, auch Waffen und namentlich Bücher. Erstere entnahmen hohe Funktionäre der Komune zwecks würdiger Repräsentation im Amte, und auch die Signorie von Florenz begegnet unter den Leihenden; letztere meist die Gelehrten und Humanisten aus der Umgebung Lorenzos. Polizian, Demetrius Chalkondylas, der spätere Bischof von Forli Bernardo Michelozzi, später Janos Lascaris, auch Graf Pico della Mirandola, seitdem er wieder in Florenz weilte, erscheinen als die eifrigsten Benutzer. Aber es wird auch gewissenhaft verzeichnet, was der Hausherr selbst mitnahm, z. B. wenn er ins Bad zog, oder was die Söhne entliehen. Aus den Ricordi erhellt ferner, welche Werke die gelesensten waren. Merkwürdig, daß Aristoteles am häufigsten verlangt wird, sei es im Originale oder in alten und modernen Übersetzungen und Kommentaren. Man sollte dies eher vom Platon erwarten; allein dieser wird weit weniger oft verborgt. Ich bin nun weit davon entfernt, aus diesem Umstande einen Schluß auf die größere oder geringere Wertschätzung zu machen, deren sich diese beiden Klassiker damals beim Florentiner Publikum erfreuten. Hier mag der Zufall mit spielen. Aber auffällig ist doch auch, daß sich der spezielle Kreis der Platoniker um Marsilio Ficino unter den Entleihern so wenig vertreten findet. Marsilio Ficino selbst erscheint nur ein einziges Mal; und ich meine, man darf den Einfluß dieses Mannes (wie überhaupt des Platonismus, den er vertrat), auf die damalige

Zeit nicht übertreiben. Lorenzo il Magnifico und seine Intimen gehörten keineswegs zu jenen überzeugten Platonikern, als die sie Marsilio Ficino (z. B. in seinen Briefen) gern hinstellen möchte, und wie es Cosimo gewiß war.

In den letzten Ricordi — zu Anfang nicht — wird mehrfach die Bibliotheca, Libraria Medicea erwähnt, woraus folgt, einmal, daß inzwischen ein besonderes Gemach dafür im Palaste angewiesen war und so hieß, und sodann, in ihr die einzelnen Bücher und Handschriften mit laufenden Nummern versehen waren, die auf eine bestimmte Aufstellung in Schränken oder auf Scaffali sowie auf vorhandene damit korrespondirende Inventare schließen lassen (*vergl.* den Ricordo vom 31. Oktober 1492). Vielleicht daß die griechischen, die lateinischen und die in Volgare geschriebenen Codices besondere Fundi bildeten. Daneben und innerhalb der einzelnen Abteilungen, die wohl auch äußerlich an den verschiedenen Farben der Einbände kenntlich waren — wenigstens war dies bei Pieros il Gottoso Bücherei der Fall — scheint auch noch eine mehr methodische Anordnung, nach Materien nämlich, vorhanden gewesen zu sein, wenn gleich letztere nicht konsequent durchgeführt worden war. Nach Piccolomini *(l. c. p. 115)* ging jene nur bis Nr. 538. Ferner scheint sie erst um 1490/91 in Angriff genommen zu sein, also als der Bibliotheksbau sich seinem Ende (?) näherte, und blieb dann nach Lorenzos Tode liegen. Ich finde die „bibliotheca Magnifici Laurentii" zum ersten Male am 13. Januar 1490 (st. c.) genannt, danach öfters;[1]) die erste Nummer dagegen am 1. September 1491. An jenem Tage entlieh nämlich Polizian einen Hippokrates, der die Nr. 238 trug und offenbar zur Rubrik: Medicina *(Nr. 215b—240 Piccolomini p. 216)* gehörte. Daß die Numerirung nicht schon vor dem angegebenen Termine existirte (und nur durch Zufall unerwähnt geblieben wäre), geht daraus hervor, daß bei den nun folgenden Eintragungen meist die betreffende Nummer hinzugefügt wird, vorher aber nicht. Also hatte man bis dahin die Katalogisirung der Bücherbestände auch äußerlich vorgenommen, bezw. beendet. Merkwürdigerweise findet sich fast keine Nummer (oder codex) der Ricordi in jenem Inventare von 1495 wieder, das die Signorie anfertigen ließ, als die Bücherei Pieros aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange gerissen und wild durcheinander geworfen, in Kisten in San Marco aufbewahrt wurde; und in den wenigen Fällen, wo in den Zahlen Übereinstimmung waltet, werden darunter verschiedene codices angeführt. Z. B. Lutiani opera trägt in den Ricordi die Nummer 3, unter welcher a. 1495 die Elegantie ex Philostrato verzeichnet werden; oder Nr. 67 bezeichnet dort den Strabo, a. 1495 den Apuleius. Ich vermag mir diese Erscheinung nur so zu erklären, daß die Numerirung von 1495 doch jüngeren Datums ist und also keine Schlüsse auf die frühere Aufstellung unter Piero zuläßt, (wie Piccolomini will).

In Lorenzos letzten Jahren hatte die Aufsicht über den Palast und seinen mannigfaltigen Inhalt Piero II. Bibliothekar war Angelo Poliziano (bis zu seinem Tode), dem Meo cartolaio als Diener und Gehilfe zur Seite stand. Der besorgte auch das Einbinden von Handschriften *(vergl. unten* den *Ricordo vom 4. Januar 1493/94)*.

In Lorenzos und Pieros Epistolario oder Ricordi finden sich folgende Verleihungen:[2])

---

[1]) In Polizians Epistolar wird die delectiſſima iſta Medicum bibliotheca am 31. März 1490 (lib. II. 12), 1493? (lib. VII. Schreiben Polizians an Pandulfo Collenuccio) usw. erwähnt.

[2]) Vergl. Reumont, Arch. stor. Ital. Serie III. XIX p. 409 ff., wo ein Bericht über diese Aufzeichnungen gegeben ist.

Ricordo di arientj, libri e altre cose preſtate, cominciato queſto dj 30 di maggio 1480 *(vol. LXII. fol. 128)*.

1. Silbersachen. A messer Piero Minerbettj, va vicario dj Sangiouannj, ſi preſto a dj 30 di maggio 1480 1°. nappo, 1°. bocchale, VI taſſe dargento; el bocchale è della Biancha. — Rendutj a dj 21 di dicembre 1480.

A Bernardo di Giouannj Jacopi, va podeſta di Piſa, ſi preſto a dj 23 dottobre 1480 XII tazze dariento, 6 dello ſcriptoio e 6, che porta Lorenzo ſeco. Portò Giouannj ſuo figluolo. — Rendute a dj 2 di maggio 1481.

A Filippo d' Antonio Giugnj ſi preſto a dj 13 di ſettembre XII tazze dariento pulite, porto da Careggi Michelagnolo, maeſtro de ſua fanciullj.[1]) — Rendute.

A Giacoppo de Siena ſi preſto a dj VI di febraio 1481 *(82)* 20 corazzi, 13 della Parte Guelfa et il reſto di caſa, fra le quali nere 6 ſcoperte et 20 relatiue et 9 ferri di ſpiedi della munitione noſtra. Mandoronſegli per uno uetturale d' Antonio Caſtruccj.

A Francesco Saſſettj ſi preſto a di primo di giugnio 1482 1°. bacino, 1°. boccale dariento. — Renduto a di 4 detto.

A Bernardetto orafo fu detto *(dato)* detto dj 1°. bocchale dariento per racconciare. — Renduto a dj . . .

A Lorenzo Dauanzati ſi preſto a dj III di luglo detto XII tazze dariento pulite; porto Bernardo ſuo figliuolo. — Rendute a di 16 di dicembre 1482.

A Francesco Seuerinj da Siena ſi preſto a di XI di luglio una corazziere coperta di uelluto pagonazzo.

A la Signoria di Firenze, porto Agnolo mazziere, ſi preſto a di 27 di luglo 1482 XII tazze a ſpicchi, IV nappi, XII tondi, XII quadri con l' orlo dorato. — Renduti tuttj a di 30 detto.

Al Roſſo da Sommaia, porto Pierozzo, ſi preſto a di ultimo di luglo 1482 XII tazze con larme, II acquiere, VI ſaliere col guſcio. — Renduto a di XII dagoſto 1482.

1487 Io Andrea d' Alamanno de Medicj o auto in preſta per Bernardo mio fratello tazze ſej dariento pulite chon orlo doro, mezza grandezza, che detto Bernardo porta ſecho chome uichario di Vicho Piſano queſto dì 12 dottobre. — Rendelle.[2])

1483 *(vol. LXIII fol. 138)* A Piero di Lutozzo Naſi ſi preſto[3]) a di XXIIII daprile 1483, perche ſene ſeruiſſi nella legatione ſua a Napoli: 1°. bacino, 1°. boccale dariento, doratj, tutti piccolj, portatoli di Lorenzo. Porto Matteo tauolaccino, che ua in ſua compagnia. — Renduto et preſtato a Giouannj Lanfredinj *(Flor. Gesandten in Rom)*.

A Filippo da Gaglani ſi preſto a dj 6 di maggio detto VI tazzette dariento pulite, deſſe per preſtare a la Maria de Soderinj, che va al bagno col marito. — Rendute a di XI di luglio.

A Luigi di messer Agnolo dalla Stufa ſi preſto a di 18 di maggio 1483 per mandarle a Montedoglo XII ſcodelle *(et)* XII ſcodellinj dargento. — Rendute.

A di 27 di maggio ſi mando in Caſaggiuolo per riceuer lo ambasciadore del Turcho, che andaua in Sauoia, XII tazze dariento pulite dello ſcriptoio. — Rendute a di 31 detto.

A Dionigi Pucci ſi preſtorono a di vltimo di maggio 1483, quando ando al Signor Ludovico in Parmigiana, VI tazze dargento con la couerta, coe quelle di Lorenzo quando caualca; e le tazze dello ſcriptoio. — Rendute a di 11 di giugno.

A mes. Francesco Gaddi ſi preſto a di XI di giugno 1483 VI tazzette dariento piccole, rihauute il detto di da Dionigi Pucci. — Rendute a dj 4 di marzo 1484 *(1485) (sic)*.

A Tommaſo di Nicolo Giouannj, va capitano d' Arezzo, ſi preſto a di 3 di luglo XII tazze pulite *(et)* 1°. nappo con larme dariento. — Rendute a di 16 di gennaio *(1484)* e preſtoſſj *(lo stesso dì)* a Bart°. Bartolinj ſuo ſuccessore. — Rendute *(da luj)* a di 26 dottobre 1484.

(A) Alamanno de Medicj ſi preſto a di 29 de nouembre *(1483)* per le nozze della figluola II nappj, IIII ſaliere, XXIIII cucchiarj *(et)* XXIIII forchette in tre ueſte, la coltelliera de coltellj XVIII, la coltelliera de coltellj XII. Porto Bernardo ſuo figluolo. — Renduto a di XV di dicembre.

---

[1]) Dieser Michelagnolo ist wohl mit dem Erzieher Giovannis delle Bande Nere identisch. Vergl. QF. V. p. 16.

[2]) Dieser Ricordo ist ein späterer Nachtrag, wie schon seine Form anzeigt.

[3]) Vergl. den Ricordo vom 4. April 1484.

A Mona Clarice ſi preſto a di IIII di luglo 1484 1ª. coltelliera dargento con 18 coltelli et 1ª. chuchiaiera et 1ª. forchettiera dargento per a Chaffaggiuolo. — Rendute.

A Mona Gineura di Nicolo d' Ugolino Manegli ſi preſto a di 22 dagoſto 1484 12 tazze con ſegni celeſti. Porto Berto da Fucechio, noſtro ſtaffiere. — Renduto a dj . . . dagoſto detto.

A Alamanno de Medici ſi preſto a di 30 di luglo, quando ando vicario di Mugello, 1°. nappo piccolo con larme; porto Bernardo ſuo figluolo. — Renduto.

A di XXVI di giugno 1488 Andrea de Medici uno nappo dargento con larme di caſa *(nicht canc.)*

et a di 20 di luglo 1488 a Lorenzo de Medici, quando andò in quel di Piſa per piglare lacqua della villa, una dozzina di tazze a meſi, una dozzina di tazze bugnolate col fondo et coperchio, 4 tazoni grandi, 2 nappi, 2 acquiere, 1ª. ſaliera col guſcio di 6 ſaliere adunati, 1ª. coltelliera, 1ª. forchettiera, 1ª. cuchiaiera. — Rendute a di X di ſeptembre.

A di X di ſeptembre ſi preſto a Antonio Boſcoli per landata di Braxighella *(sic)* 12 tazze dariento, 6 con larma di caſa et laltre con altra arma. — Rendute a 7 di aprile 1489.

A di ultimo daprile 1489. A Domenicho di Benedecto tochatore per il re di Camaldolj II bacinj con larma di caſa, II nappi con larma di caſa et di Rucellai, 12 tazze pulite, — Rendute a di 4 di maggio.

A di XXI di aprile *(1492 vol. LXIV fol. 134)* ſi preſtorono a mʳᵉ. Agnolo Nicolini, che ua imbaſciadore a Milano, li infraſcripti arienti, porto uno ſuo harzone et con lui Octo ſuo figluolo, XII tazze con meſi . . . libbre 15, once 5; XII ſcodelle col broncone dorato ſu li orli . . . libr. 10; 12 ſcodellini col medeſimo broncone . . . libr. 5, onc. $8^1/_4$; VI quadri col broncone decto . . . lib. 3, once 9; XI tondi col ſopradecto broncone . . . libr. 6, once 10. — Rendè a di ultimo di marzo 1493.

A m. Thomaso Minerbetti a di VIII di gennaio *(1492/93)* ſi preſto 1°. nappo di quelli picholi con larme di caſa. *(Schluß.)*

---

2. Bücher und Handschriften. Vol. LXII. A Veſpaſiano cartolaio *(Bisticci)* ſi preſto a di 6 di ſettembre 1480 l' opere d' Ariſtotele de phiſica, traducte dal Argiropilo. — Renduto a di 20 di giugno 1481.

A messer Pandolfo Collinuccio, ambaſciadore dal Signor Goſtanzo de Peſero, ſi preſto a di 24 dottobre detto *(1480)* uno volume con la Iliade e Odiſſea di Homero, belliſſima e nuoua *(sic)*, de librj di Giuliano. — Renduto a di 25 di luglio 1481.

A Veſpaſiano cartolaio ſi preſto a di 15 di marzo 1480 *(81)* e libro d' Ariſtotele de generatione e corruptione, traducto da Andronico, l'originale. — Renduto a di 25 di luglo 1481.

A Braccio Martelli ſi preſto a di 11 di maggio 1481 Ptolomeo, de libri di monna Lucretia e 'l piccolo di maeſtro Nicolo Tedeſcho. — Renduto.

A Bernardo Ruccellaj ſi preſto a di 2 di giugno Saluſtio antico, de libri di monna Lucrezia. — Renduto e per luj da ſer Piero Cenninj.

A messer Pandolfo Collenuccio da Peſero ſi preſto a di 25 de luglo 1481 l' opere d' Ariſtotele, traducto dal Argiropylo, volumo belliſſimo, coperto di biancho. — Renduto a di 28 di nouembre.

A meſſer Agnolo da Montepulciano ſi preſto a di 15 di ſettembre de libri di Lorenzo l' arte uecchia col comento di Victorino et de amicitia et altro libro vetuſtiſſimo in membranis. — Renduto a di primo dagoſto 1482.

A meſſer Agnolo detto ſi preſto a dj 17 dottobre 1481 de libri di Lorenzo l' ethica di messer Lionardo in membranis, coperta di coio roſſo. — Renduto a di 6 di giugno 1482.

A Piero di Lorenzo de Medici ſi preſto de libri di Giuliano a di 17 detto la rethorica uecchia e nuoua di Tullio, teſto antiquiſſimo, coperto di verde in membrana *(sic)*. — Renduto a di 6 di giugno 1482. *(Die Ethik und Rethorik studirte der damals zehnjährige Piero unter Leitung Polizians.)*

A messer Marino, ambaſciadore del Re, ſi preſto in ſino a dj . . . Claudiano, coperto di pagonazzo, in membrana. — Renduto a di primo di giugno 1482.

A messer Agnolo Politiano ſi preſto a di 21 di nouembre de libri, che hauea prima luj, l' orationi d' Eſchine e altre coſe di Theodoro, roſſo in papiro; Schedie Moſcopolj in membranis, roſſo; Theodoſio grammaticho, logoro, nero in papiro; Apollonio gram-

maticho, roſſo in papiro; Catone e Columella e Varrone in forma *(sic)*. — Renduti Catone e Columella predettj a di primo di luglio 1482.

A messer Bernardo Michelozzi ſi preſto a dj 25 di nouembre 1481: Alcunj quinternj ſciolti di Eusthatio ſopra Homero; Euclide in papiro, nero, ſtracciato; Euripide e parte di Pindaro e parte di Homero, in papiro, triſtiſſimo. — Renduto.

Al Podeſta di Firenze ſi preſto a di X di dicembre Theofraſto de plantis, de libri di Lorenzo, roſſo, fibbie dariento con l' arme del papa. — Renduto a di X di maggio 1482.

A Girolamo de Roſſi da Piſtoia, ſta qui pe Martinj da Vinegia a requiſitione di Bernardo Rucellaj, ſi preſto a di 24 di giennaio *(1481/82)* de libri di Lorenzo: Apitio, Cornelio Tacito de ſitu Germanie e le piſtole e Diogene inſieme, di mano di messer Piero Strozzi, coperto verde. — Renduto a dj 5 di nouembre 1482.

A messer Bernardo Michelozzi ſi preſto a di 16 di aprile 1482 Apuleio in lettera longobarda et Silio Italico, de libri di Lorenzo. — Renduti.

A messer Agnolo da Montepulciano ſi preſto a di 6 di giugno la loyca d' Ariſtotele, greca in papiro, de libri di Lucretia, coperto di biancho; la loyca d' Ariſtotele, traducta dal Argiropilo belliſſimo, coperto di biancho, de librj di Lorenzo; Terentio et Horatio inſieme, uetuſtiſſimo e belliſſimo, coperto di roſſo, de libri di Giuliano. — Renduta la loyca detta latina a di primo dagoſto 1482.

A messer Agnolo da Montepulciano ſi preſto a di primo di agoſto detto Plutarcho in membrana in colonne, coperto di roſſo, de libri del Filelfo, greco; Columella anticho, lettera langobarda, coperto di giallo, legato alla greca, de libri di Lorenzo; le orationi di Iſocrate in greco in membrana, coperto di pagonazzo. — Rendute le orationi di Iſocrate a di 18 dottobre 1482; renduto il Columella a di 19 di dicembre 1483.

A messer Agnolo detto ſi preſto a di XIII dottobre de libri del Filelfo 1°. libro dalcunj grammaticj latini in carta di banbagia, coperto di roſſo. *(Der Rückgabevermerk fehlt hier wie öfters. Polizian mag in der Beziehung recht säumig gewesen sein, fand sich doch am 24. Oktober 1495 eine erkleckliche Anzahl von mediceischen Büchern in seiner Bibliothek vor.)*

A Lorenzo dj Giouannj Tornabuonj ſi preſto a di II di nouembre 1482 de libri del Filelfo 1°. Homero, la Iliade e Odiſſea, in membrana a colonne, coperto di roſſo.

A meſſer Pandolfo Collenutio ſi preſto a di III di nouembre 1482 1ª. Iliade di Homero in membrana e colonne, de libri del Filelpho; la logica di Ariſtotele, coperta di biancho, de libri di Lorenzo, belliſſima. — Renduta la Iliade detta a di 27 di giugno 1483. Renduta la loica a di primo di luglo 1482.

A messer Giorgiantonio Veſpucci ſi preſto a di 8 di nouembre, de librj che furono di Demetrio, Cleomede e Euclide in papiro con tre ſighure. — Renduto a di 20 di marzo 1482 *(83)*.

A Demetrio Greco ſi preſto a dj 11 di nouembre, de libri che furono ſua, Plutarcho in membrana, belliſſimo *(nicht canc.)*.

A Giouambatiſta di Marcho Braccj ſi preſto a di X di febraio 1482 *(83)* el libro de architectura di maeſtro Antonio Philarete[1]) in uulgare, in papiro, coperto di cuoio roſſo. Diſſe per fare tranſcriuere a Bernardo Calandrj pel cardinale di Aragona. Rendelle a messer Agnolo da Montepulciano per ordine di Lorenzo, elquale lo mando a Roma a ser Luigi Lottj III dagoſto 1489 *(nicht canc.)*.

Vol. LXIII. A Lorenzo di Pierfrancesco de Medicj ſi preſto a di 20 dottobre *(1483)* Ptolomeo di maeſtro Niccolo Tedeſco, dipinto, bello, piccolo, et la pittura della Francia, che era in camera de cancellierj. — Renduto. — Diese Malerei findet sich im Inventar von 1492 nicht mehr verzeichnet — (noch immer verborgt?) —, wohl aber andere Länder (allegorische Frauengestalten) wie l' Italia e la Spagna in der camera della sala grande terrena, la Spagna in der camera Lorenzos im ersten Stock, eine Italia und Roma in dem Vorzimmer zu letzterer. Dergleichen Personifikationen von Ländern und Städten — auch Fiorenza erscheint so oft, z. B. auf Medaillen als junges Mädchen mit wallendem Haare (treccie bionde) — waren im Quattrocento äußerst beliebt.

---

[1]) Das ist der sog. cod. Medici offenbar, heute in der Nazionale cl. XVII. I. 30, und er diente als Archetypus für den heutigen cod. Valencianus, der für den Kardinal Giovanni von Arragon, Sohn Ferrantes, der am 17. Oktober 1485 in Rom am Fieber starb, angefertigt wurde, (also nicht nach dem cod. Sforza entstanden, wie v. Öttingen, Filarete p. 11 ff., annimmt).

A messer Bernardo Michelozzi ſi preſto a di 25 marzo 1484 Cleomede et Euclide in papiro de librj, furon di Demetrio. — Rendello et dettelo per ordine noſtro a Demetrio Greco, et lui lo ha.

A ser Lorenzo Ciati ſi preſto a di primo di luglo 1484 uno dialogo in queſto di Demetrio Cidonio; ui è iudex aut collocutores Thomas et Nilus; coperto di nero. Renduto a di 16 dagoſto.

Ricordo, come queſto di 20 daprile 1486 riauemo da messer Demetrio Greco li infrascripti libri, equali li erano ſtatj preſtatj piu tempo fa, cioe: 1°. Platone in membrana in colonne, de libri de Lucha; la ethica de Ariſtotele ad Eudemum, credo, de librj del Philelfo, greca; la ethica d' Ariſtotele, tradutta da messer Leonardo d' Arezzo.

A messer Demetrio Greco ſi preſto a di XII di maggio 1486 la terapeuticha di Galeno, greca, in membrana, coperta di cuoio roſſo, bella, de libri furono de Theodoro *(Gaza)*.

A messer Demetrio Greco ſi preſto a di XII doctobre 1486 1°. Platone in membrana, come di ſopra. — Renduto a di 16.

A messer Bernardo Michelozzi ſi preſto a di XIIII di decto de libri del Philelpho: 1) Antemio de machinamentis que ſunt preter opinionem; 2) Erodiano de uarietate linguarum; 3) Platone de republica; 4) Quedam opera Xenophontis; 5) Demetrio contra Macharium; 6) la metaphiſica d' Ariſtotele in membrana. *(Nr. 6 ist nachträglich eingefügt.)*

Gregorio *(da Spoleto)* ha hauuto da ser Piero *(Bibbiena)*: Alexandro Aphrodiſio sopra la metheora *(sic)* d' Ariſtotele. Item ha hauuto Gregorio da ser Piero a di 3 di maio uno Tucidide et un Lycophrone, che sono delli libri del Philelfo.

Bernardo fratello di ser Piero ha hauuto Domitio ſopra Giouenale a di 22 di luglo 1488. Item a di 4 dagoſto ha hauuto Cato de re ruſtica et Columella inſieme *(nicht canc.)*.

Ego Demetri Chal. Greco *(sic)* accepi ex bibliotheca Magnifici Laurentij hos libros grecos: Proclum ſuper Timeum, cuius principium „de" eſt, et alium librum Procli, in quo eſt principium ſuper Timeum; librum Platonis de legibus et quoſdam quinterniones ſuper predicamenta et peri ermeniaſ (*περὶ ἑρμηείας*); et unum libellum, in quo ſunt extracta ſuper retorica; item librum Eſchinis, in quo ſunt tres eius orationes; librum Polybii et Diodorii *(sic)* et logicam antiquam Ariſtotelis. Qui omnes ſunt volumina nouem die Januarij 13 MCCCCLXXXVIIII *(1490)*. — *Eigenhändige Quittung des Dimitri Chalcondylas. (Ob damals das ει bereits monophtongisirt wurde?)* — Reſtituit omnes libros ſupraſcriptos die III octobris 1491. *(Vermerk des Schreibers.)*

A di 4 daprile *(1490)* ſi preſto a Licti cantore el comento di Domitio ſopra Giouenale, perche ritraheßi certi satyri, che ui ſono dipincti. Porto Pagolozo ſtaffiere. — Rendecte.

Gregorius Spoletinus infrascriptos habeo libros: Alexandri Aphrodisei in tertium librum metheorologicorum Ariſtotelis; prima decas Liuij ab urbe condita, in membranis; Thucidideſ in papyro.

Ego Petrus Ipsilaſ *(Ypsilanthi)* habui pro domino Demetrii libros duos, videlicet rethoricam Ermogenis in duobus voluminibus, et hi ſunt ſupra duo libri. *(Datum fehlt bei den beiden letzten Ricordi; 4. April 1490?)*

A messer Bernardo Michelozi ſi preſto a di 19 di febbraio 1490*(91)*: Sermones varii Gregorii Nazanzeni *(et)* opera Dyoniſii Areopagite, greci.

Ego Demetrio Chal*(condila)* G*(reco)* confeſſo hauer auuto duo libri de Proclo del magnifico Lorenzo di Medici ſopra el Timeo; luno e *(è)* coperto di corio roſo, laltro di biancho, tuti dua in charta bambaſina, a di 3 dottobre 1491.

Io Auguſto Padoano confeſſo hauer hauuto da la libraria del mag^co^. Lorenzo de Medici Hermogene in do *(duo)* volumi col comento intorno, in charta bambaſina. Item le orationi de Eſchine in vn volume, nel qual ſono anco le ſua epiſtole. A di 3 octobre 1491.

A di 9 doctobre 1491 *(Schreiberhand)*: A messer Paris da Mantua per ordine di messer Agnolo noſtro le opere di Ariſtotile traducte dall Argiropylo in membranis.

A messer Agnolo noſtro *(Poliziano)*: Problemi d' Alexandro Aphrodiſio con Dexippo platonico in membranis; item vno libro di Philopono ſopra la priora et parte della poſteriora, in papyro;

a Francesco di ſer Leone uno comento di Persio addi 29 dottobre.

Vol. LXIV. 1491 Ricordo di libri preſtati et di quelli ſi caua di libreria et prima:

A di 13 di gennaio 1491*(92)* ſi preſto a messer Bartholomeo Chalcho le orationi de Iſocrate, lequali hebbe qui per mandarline messer Io. Stefano imbascadore ducale. — Rimandato *(sic)*.

A di 7 di febraio a maeſtro Pierleoni *(medico)* uno libro, che donò a Lorenzo Filippo Valori, doue ſono molte traductioni di messer Marſilio *(nicht canc.)*.

A meſſer Marſilio Ficinj Procolo platonico greco ſopra la re. p. *(republica)* di Platone, ſcoperto, in membrana, non finito, a di 7 di luglo 1492 propria manu *(d. h. die Quittung)*.

Ego Angelus Politianus accepi die 9 Julii ex bibliotheca Hippocratem antiquum.

Adi 23 agoſto *(1492)* hebi Io Ioanni Laſcarj ad impreſto li infraſcripti libri: Thucydide; magnum *(sic)* etymologiam; Dionyſium de imitatione *(am Rande links davor:* Renduto, *d. h. der Dionys ist zurückgegeben);* Suide compendium *(am Rande rechts:* Rendello, poi lo ritolſe); Antiphonte cum reliquis nonis orationibus; Sopatrum; Philoſtratum nepotem; queſtiones oratorum; Apollonium de conſtructione in duobus voluminibus.

Ego Angelus Politianus accepi ex bibliotheca Hippocratem nouum die prima sept. 1491. N°. 238. — *(1491 ist wohl Schreibfehler mit Rücksicht auf die Daten vor- und nachher, und weil Polizian damals in Venedig war.)*

A di III di sept. 1492 *(sic)*. Al ministro di Sta. †. *(Croce)* vno libro chiamato Leonardus Nugarolus de anime immortalitate, coperto di raſo alexandrino.

A messer Gio. Laſcari Lutiani opera signato III; item Ariſtotelis poetica segnato 176; item vno altro volume. Spiritalia Eronis *(sic)*, signato nr. 28; item Epheſtion et quedam alia N°. 31.

A messer Agnolo noſtro: Epigrammata N°. 44; Dion segnato 109; Elianus segn. 167; Plutarchi opuſcula 188.

A di 2 octobris 1492 hebi Io Laſcari: Diodoro Siceliota N°. 72; Phrynicho N°. 21; la rhethorica de Hermogene N°. 100; Stephano et Theodoſio N. XXV *(sic)*; Euſtathio, la prima parte in papyro N°. 29; opere di Galeno ſopra Hippocrate N°. 238; de anima hominis; Proclo et Philopono de eternitate mundi, in quinternj, nouo; parechie opere di Galeno da far tranſcriuer' N°. 224. — *(Links am Rande vor dem 1., 2., 4. und 6. Buche steht* Meo cartolaio *nebst einem Kassirungszeichen, d. h. diese vier Werke hat Lascaris restituirt, und der Bibliotheksdiener Meo macht darüber einen Vermerk.)*

A di 28 di octobre 1492 al conte Giouanni della Mirandola ſi preſto della libreria vno libretto in papyro squinternato, segn. 27; le piſtole di San Pagholo col comento, segn. 271; Scombeo, segn. 96; Michael in Ariſtotele de partibus, segn. 159.

A di XXXI doctobre rendeßi a Don Guido vno libro di diuerſe coſe ſacre, ſegnato nello inventario . . . . segnato 705, che per errore era meſſo nello inventario noſtro.

A Giuliano noſtro *(Sohn Lorenzos)* vno Terentiolo antiquo.

A di 6 nouembre 1492: Receui Io Iovanni Laſcari li infraſcripti libri: Sophocle no. XXXVIII; Sophocle no. XLII; Ariſtophane no. XLI; Sophocle et Pindaro no. L; Aeliano de proprietate animalium LXXVII; Strabonem no. LXVII; Thucydide no. LXV; Abſynto et Iero *(Hiero)* de medicj et de cauallj no. XCIII; librum de agricultura no. LXXXIX. — Meo cartolaio *steht darunter, ferner je ein Strich rechts neben dem 5., 8., 9. Buche.*

Adi 11 di octobre 1493 *(sic)* hebi Io Iouanni Laſcarj la expoſitione ſopra Demoſthene in quinternj 12. *(Nachtrag zu dem von Laſcaris früher Entliehenen.)*

1493 a di primo di sept. si preſtó al conte della Mirandola della libreria vno librettino picholo, che tracta de aſtrologia; è greco et di numero 145.

A messer Agnolo noſtro vno Seruio et II Priſciani.

Et a di 16 di sept. pure a messer Agnolo noſtro XV quinternj in papyro de Antiphonte et altri oratori nuoui, no. CII.

Adi 2 doctobre 1493 al conte Giouanni della Mirandola vno auctore, ſegnato no. CXLVI.

Adi X di Dicembre ſi preſtó a Monsignor noſtro *(Kardinal Giovanni)*, et per epsi uenne et portó messer Bernardo Michelozi, expositio Iohannis Damaſceni de orthodoxa fide; compendium hyſtoriarum Conſtantini Manaſe a condito orbe usque ad Nicephorum Imperatorem; Proclus in theologia Platonis.

A di 4 di gennaio 1493*(94)* a Meo cartolaio per ordine di messer Agnolo noſtro ſi decte per rilegare volumi diciaſsecte, de quali e numeri ſono queſti: 46. 54. 59. 82. 84. 87. 119. 125. 181. 184. 211. 286. 295. 302. 303. 307. 322.

A di 24 di gennaio 1493 *(94)* a Monſignore noſtro le historie Fiorentine di messer Leonardo di Arezo, tracte della libreria; portó messer Nicolo da Prato ſuo cappellano.

A di XV di luglo 1494 ſi preſtó ad Antonio di ser Francesco da Bibbiena vno Saluſtio in carta buona, tolto della libreria no. CCCCXCVIIII. — *Dies ist die letzte Eintragung vor dem Ausbruche der Revolution; die folgenden Blätter (134b—138b) sind leer.*

Mediceische Wohnungen.

B. Il Casino Mediceo.

Zuverlässige Nachrichten über die Entstehungszeit, den Bau und die Einrichtung des Casino und Gartens bei San Marco fehlen; desgleichen Inventare und Beschreibungen, Polizians Distichen de numismatis et gemmis können nicht einmal für die Schätze des Palastes verwendet werden, auf die sie doch in erster Linie gehen.[1]) Gewöhnlich werden Vasaris sporadische Andeutungen über die Kunstschule reproducirt (Vite di Torrigiani, Michelagniolo Buonarroti, Bugiardini, Rustici, Verrocchio, Albertinelli usw.). Allein auch Vasari hatte die ursprüngliche Anordnung nicht mehr gekannt. Als er seine Vite verfaßte, waren bereits durchgreifende Veränderungen erfolgt, und der Verdacht besteht, daß die Akademien seiner Zeit allerlei haben beisteuern müssen, um das Bild der Vergangenheit vollständiger und farbiger zu gestalten. Hauptsächlich was er über die Existenz von Zeichnungen und Kartons weiß, erweckt Bedenken. — Kartons z. B. von Donatello, Brunelleschi und „altri maestri forestieri!“ Wo er diese wohl gesehen haben will! Auch del Migliores und Pellis Angaben[2]) setzen Vasari sowie Buontalentis Palast und die spätere Einrichtung des Gartens voraus.

Man war bisher der Ansicht, der Orto Mediceo habe bereits zu den Besitzungen Cosimos und Pieros gehörte; die Einrichtung der Kunstschule falle in Lorenzos Anfänge, speziell nach Beendigung der Pazzischen Wirren (Fabroni I. 141), Annahmen, die die Erkenntnis des wahren Sachverhaltes erschwert, wenn nicht verhindert haben. Nach langem Suchen ist es mir gelungen, am Schlusse der Denunzia de' Beni Lorenzos vom Jahre 1480 (Quart. S. Giov. gonf. leone doro p. 450 ff.), unter den Beni di Mª. Lucretia, also an einer Stelle, wo man dergleichen am wenigsten vermutet, einen auf den Erwerb des Gartens bezüglichen Passus zu entdecken:

Mª. Lucrezia mia madre per lej et ſua figluolj et diſſciendentj maſſchj chonduſſe af ficto perpetuo dagl uffj *(uffici)* del Monte inſino adj 19 di febraio 1477*(78)*, roghato ſer Nicholo da Romena chanciellierj di dettj uffj, il Bangnio a Morbo, poſto

---

[1]) Bandini cat. cod. lat. Laur. III. 545; fehlt in del Lungos Prose volgari di Poliz.

[2]) Firenze illustrata 1684 und Saggio stor. d. R. Galleria tom. II. p. 27. Wenn Pelli mehrere Antiken, meist Büsten, z. B. die der Faustina und des Scipio Africanus, eine Gabe Niccolos Valori an Lorenzo, oder die Augusts und der Agrippina, den Dornauszieher usw., auch Urnen als in dem Orto befindlich aufführt, so fehlt dafür der spezielle Nachweis. Auf Vasari (II. 558) kann er sich z. B. nicht berufen, wenn er behauptet, vier antike, intakt erhaltene Gefäße aus Arezzo, die Giorgio di Lazzaro Vasari entdeckt und Lorenzo verehrt habe, wären gerade in den Garten gekommen. Sie konnten ebensogut in anderen Villen oder im zweiten Cortile des Palastes selbst Unterkunft gefunden haben.

nel comune di Volterra, chon chaſa e aqua e ſua apartenzie per duchatj 15 lanno larghj. Per autorita ebbono dettj uffj di Monte da chonſiglj ſotto 14 di ſettembre 1477, nel quale Bangnio ſe facto piu ſpeſe, et nonne tragho ficto, il quale e *(è)* charico.

Un orto, poſto in Firenze, popolo di San Lorenzo et dirinpetto all orto di Sa Marcho, volgharmente chiamato lorto dj Franceſco horafo. Il quale horto chonperaj da frati et chapitolo della Badia di Fieſole in queſto modo: che doppo la morte di Franceſco di Mateo orafo et sua donna detto orto viene a M^a^. Claricie mia donna liberamente et alla ſua herede; et mentre che detto Franceſco et la ſua donna viue, anno attenere detto horto et paghare a detta M^a^. Claricie ho ſua rede fior. 6 lanno. Et detta M^a^. Claricie fecie detta chonpera chon dettj fratj per via dj promuta et dette loro in chanbio una bottegha, poſta nel Chorſo degli Adimarj, allato allo ſpeziale del Chapello et nel popolo di San Chriſtofano, laquale detta M^a^. Claricie la chonpero di Gino di Franceſco Ginorj. Et detta promuta fu roghato ſer Leonardo da Cholle ſotto detto dj.

Der Tag fehlt leider; auch stand mir zu wenig Zeit zur Verfügung, um den Tod Francescos orafo und seiner Gattin näher zu bestimmen. Die Akten der angeführten Notare fehlen leider.

Auch die Frauen der Casa Medici machten Geschäfte. M^a^. Lucrezia war in der Beziehung mit gutem Beispiele vorangegangen, und M^a^. Clarice folgte darin ihrer Schwiegermutter. Nun versteht man auch, warum der Garten den Namen von Lorenzos Gemahlin führte. Es war ihr Witwensitz; und erst als sie aus dem Leben geschieden war (30. Juli 1488), konnte die Schule ins Leben treten. Dies mochte zwar längst eine Lieblingsidee Lorenzos gewesen sein; so lange M^a^. Clarice lebte, war sie nicht zu verwirklichen, schon der Raumfrage halber. Ferner versteht man, warum sich Lorenzo gerade an Domenico Ghirlandajo um Unterstützung wandte. Dieser Meister war, nach Verrocchios Weggang und Hinscheiden, zur Zeit in Florenz der einflußreichste und bedeutendste Künstler und neben Bertoldo zum Klientel der Tornabuoni-Medici gehörig. Demnach war die Einrichtung erst jungen Datums, im Verlaufe des ersten Lehrjahres Michelagniolos bei Ghirlandajo getroffen; und als dann dieser an die Auswahl geeigneter Kräfte ging, mußte Michelagniolo in erster Linie dafür in Betracht kommen.

Daß nun in der Tat die Kunstschule in Lorenzos letzte Lebensjahre, nicht in das achte Decennium oder gar noch früher fällt, dafür gibt es, von der Urkunde abgesehen, noch eine Reihe indirekter Zeugnisse.

Zunächst behauptet Vasari, der Mangel an hervorragenden Statuariern in Florenz habe zu ihrer Einrichtung geführt; und ferner, Bertoldo sei zum Schaffen zu alt, zum Unterrichten aber noch geeignet gewesen. Beides trat aber erst Ende des neunten Decenniums in die Erscheinung. Sodann sprechen die allgemeinen Zeitverhältnisse mit. In der ersten, an kriegerischen Verwicklungen und inneren Wirren so reichen Hälfte von Lorenzos Regierung war für derartige Kunstunternehmungen, die doch auch eine gewisse Erfahrung in bezug auf die Bedürfnisse der Kunst, und wie ihnen zu genügen wäre, voraussetzen, sicherlich weniger Muße vorhanden als nach dem Friedensschlusse mit Neapel und dem Papste. Ferner die einzige Erwähnung des Gartens und seiner „Anticaglie“ in Lorenzos carteggio, die ich gefunden habe, ist vom Jahre 1490 *(vergl. unten sub. X Nr. 5)*.

Endlich die Lebensalter der Künstler, die nach Vasaris und anderer Zeugnis Eleven Bertoldos geworden waren, verbieten eine zu frühe Datirung. Setzt man den Eintritt in die Bildhauerschule gemeinhin auf das vierzehnte Lebensjahr fest (nicht

früher, eher später), so ergibt sich folgende Reihe: Michelagniolo geb. 1475, Eintritt 1489. Torrigiani geb. 1472, war bereits vor Michelagniolo im Garten und hatte a. 1490 so gut wie ausgelernt. Granacci geb. 1477, trat vielleicht gleichzeitig mit Michelagniolo von Ghirlandajo über, vielleicht auch später, denn auf Condivis Darstellung ist nichts zu geben. Giuliano Bugiardini geb. 1475/76, Eintrittszeit unbekannt, zählte 1489/90 vierzehn Jahre. Giovanfrancesco Rustici geb. den 13. November 1474 wird anfänglich im Garten gelernt haben; demnach kann er weder vor noch nach seinem Eintritte auf Veranlassung Lorenzos in Verrocchios Lehre gekommen sein, wie Vasari erzählt. Denn dieser ging a. 1481, nach Müntz (Leonardo p. 87) a. 1484 nach Venedig, wo er im Sommer 1488 starb, als Rustici noch nicht vierzehn Jahre alt war und zu dieser Zeit überhaupt erst in Bertoldos Zucht hätte gegeben werden können. Auch Leonardos Schüler war dieser talentvolle Bildhauer nicht, wie der Cicerone behauptet (8. Aufl. p. 511. 514; in den früheren Ausgaben noch nicht). Leonardo ging etwa 1483 oder früher nach Mailand, könnte also erst seit 1501/02 von Einfluß auf den Jüngeren gewesen sein, (Rustici aber zählte damals 9 resp. 27—28 Jahre). Vielleicht lernten im Giardino Mediceo noch Albertinelli, geb. 1474, der nach mediceischen Anticaglien zeichnete (Vas. IV. p. 218), und Baccio da Montelupo, geb. 1469; auch Giovanni delle Corniuole?, geb. c. 1470. Nicht aber gehörten zu den Zöglingen der Schule Niccolo Soggi, der zur Zeit der Verwüstung des Gartens erst vierzehn Jahre alt war; Ridolfo Ghirlandajo geb. 4 Februar 1484 (st. c.), Lorenzo di Credi, der Chef von Verrocchios Atelier bei dessen Übersiedelung nach Venedig und a. 1488 sein Testamentsvollstrecker, und Andrea Sansovino geb. 1460. Der Anon. Magliabechianus (p. 110) berichtet von Leonardo da Vinci: stette da giovane col magnifico Lorenzo de Medicj, et dandolj prouisione, per se il faceua lauorare nel giardino sulla piazza di San Marco di Firenze. Das heißt nicht, Leonardo war Eleve jener Kunstschule, wie Uzielli u. a. meinen; war doch dieser Genius beim Regierungsantritte des nur um drei Jahre älteren Magnifico achtzehn Jahre und hatte sich bereits das für die Bildhauerei wie Malerei Nötige bei Verrocchio angeeignet; sondern nur, daß er für den Stadtherrn Arbeiten ausgeführt hatte: — welche, ist so wenig bekannt, wie daß dies gerade im Orto Mediceo geschehen wäre. Diese vom Anonymus nicht weiter spezialisirten Arbeiten könnten ferner nur in die Zeit von 1470 bis 1482 fallen. Allein damals war Leonardo bereits ein selbständiger Meister mit steigendem Ruhme, und der Garten von San Marco überhaupt noch nicht im Besitze der Medici; und damit wird die ganze Notiz zweifelhaft.

Um zu schließen: Nach all den mitgeteilten, direkten wie indirekten Zeugnissen bestand die Kunstschule im Garten und Casino Medici frühestens seit 1488, unter Bertoldos Leitung und, nach dessen Tode, vielleicht unter Aufsicht Polizians, wenn anders der Umstand, daß der Humanist dort seine Tage beschloß, diese Vermutung rechtfertigt. Herzog Alexander feierte hier am 17. Juni 1536 seine Hochzeit mit Margarete von Österreich *(Lapini)*. Auch Buontalentis Palast lag noch in mitten ausgedehnter Gärten, die erst in neuester Zeit auf ein Minimum reducirt wurden, bei der Anlage von Fiorenza Nuova, speziell als das Finanzministerium Umbauten und Vergrößerungen erheischte. Wie weit in dem Vorhandenen noch Reste des Ursprünglichen sich finden, müßte eine Untersuchung an Ort und Stelle lehren, die ich nicht habe anstellen können.

IX. Aus den Ricordi Lorenzos und Pieros Magnifici; Auszüge über Sport, Kunst, Wissenschaft und häusliches Leben.[1])

Yesus 1477.

Ricordi di lettere ſcripte per Lorenzo de Medici, cominciato queſto di XXV di marzo 1477.

A dj primo di aprile 1477 . A Giovannj Tornabuonj per Arnolfo cantore per una licentia di ordinarſi.

a dj 17 di maggio . . . Poggio. Al cardinale di Concha. Riſpoſta per la andata a Ricanatj di Giuliano da Maiano.

a di 14 di giugno . . . Florenz. A Mª. Lucrezia al bagno, che ſene uengha, finita la bagnatura.

a dj 22 di luglio . . . Florenz. Al Rectore dello Studio per mº*(messer)* Paolo da Mantoua ſtudiante.

. . . . . A maeſtro Giouampaolo Appolinarj, riſpoſta per detto mº*(maestro)* Paolo.

a dj 10 octobre . . al Poggio Al Re d' Ungheria *(et)* al ſuo theſauriere per Domenico di Antº. Giugnj, che ſta la.

. . . . . A Domenico Giugni in Ungheria. Riſpoſta et ringraziamento per uno cauallo.

. . . . . A mre Francº. Bandinj Baroncellj. Riſpoſta a ſue dauiſi d' Ungheria.

a di 25 d octobre . . . Florenz. A Princiaualle, ſecretario del duca di Calabria, ringratiã*(dolo)* della licentia mandata di potere trarre cauallj di Sicilia.

a di 3 gennaio 1477*(78)* . . A mre Cecho *(et)* al teſauriere a Milano pel ritratto di fj. 1040, aſſegnatj a Jacº Giannottj.

a di 16 gennaio . . . . . A Giouannj Tornabuonj *(et)* allo arciueſcouo di Firenze, ſignificando la natiuita della bambina, fece Mª. Clarice.

a di 28 gennaio . . . . . A Piſtoleſi per frate Piero da Figline, che legge filoſophia.

a di 29 . . . . . Al priore di Prato per mre Iſac Argiropilo.

a di 4 di febraio 1477*(78)* . Al veſcouo di Piſtoia per mre. Iſac Argiropilo.

a di 4 di febraio . . . . . Al Sor di Piombino, che ſerua Carlo Borromej del cauallo ſuo per la gioſtra, che ſi ha a fare a maggio.

a di 7 di febraio . . . . . Al cardinale di Concha. Riſpoſta, che Giuliano da Maiano andra la, come chrede per la ſua.

---

[1]) Benutzt schon von Fabroni in der Vita Laurenti Medices mit dem ihm eigenen Takte und Wissen; von Gori (Toscana Illustrata Prodromo); nach der Wiederauffindung der Bände von Reumont Leben Lorenzos zweite Auflage. Ein Resoconto Reumonts in Arch. stor. Ital. 1874 p. 409 ff.

al Poggio a dj 28 di marzo 1478	Al S^{or} di Piombino riſpoſta, ringratiando dell offerta de cauallj.
a di 31	Al S^{or} di Faenza per Giuliano da Maiano.
a di 4 di aprile 1478	Al Papa per m^{re} Iſac di m^{re} Giouannj Argiropilo Greco.
a di 17	Al Re d' Ungheria per m^{re} Giouannj Argiropilo.
a di primo di maggio 1478 .	Ala S^{ria} di Vinegia *(et)* a Giouannj Lanfredini. Riſpoſta per la nouita, ſucceſſe in caſo di Giuliano. Über diese Ermordung verbreiten sich die Ricordi noch von mehreren Briefen, z. B. am 10. Juni alo Imperadore et al cardinale Exler, narrando il caſo occorſo.
a di 2 di gennaio 1478 *(79)*.	Al cardinale di Concha, riſpoſta per Giuliano da Maiano.
a di 12 maggio 1480	A Yſaach Bey Turcho, ringratiandolo duna ſella, che dono.
a di 2 agoſto 1480	A Arnolfo cantore, che differiſcha a uno altro tempo il menar di qua e cantorj.
a di 30 marzo 1481	A Bernardo Ruccellaj a Milano pel ritratto de Duca di Mantoua.
a di 11 di gennaio 1482 *(83)*	Al cardinale di Acri, ringratiandolo del cauallo, mando.
a di 16 di gennaio 1482 *(83)*	A Ronchognano, riſpoſta a una ſua, ringratiandolo duno cignale mandato.
. . . . .	A m^{re} Antonio cantore a Ferrara, che mandi uno de ſuoi compagni.
a di 20 di gennaio	A Giouanfranc^{o} da Tolentino, che li mandi uno cauallo et di credenza in Luigi.
a di 21 di marzo 1482 *(83)*.	Al m^{re} Giouanni Bentiuogli, che mandera el cauallo, et auiſandolo del S^{or} di Faenza.
a di 14 aprile 1483	Al rectore dello Studio di Piſa per Giouannj Greco *(vol. LXIII)*.
. . . . .	Al rectore dello Studio *(et)* al poteſta di Piſa per maeſtro Pagolo Tedeſco.
a dj 2 maggio 1483	A Giouannj Tornabuonj per el beneficio del figluolo d Antonio Lorinj et pe librj dello Argiropolo.
a di 17 maggio	A maeſtro Giouannj da Modena, ringratiandolo del libro mandato.
a di 23	A m^{re} Carlo de Medicj per m^{re} Andrea Guazaloti da Prato.
a di 4 aprile 1484	A Piero di Lutozo, che laſci gl arienti di Lorenzo a Napoli per Giouannj Lanfredinj.
a di X	Al S^{or} Ludouico, che ogni uolta che uuole gli ſculptorj ſono a ſua poſta.
a di 17	A Martino imbarbereſcatore, che dia el Polla alle caualle et uenga qui.
a di 17 agoſto 1484	A Lionardo Spina, che gli raccomanda la caualla barbera.
a di primo agoſto 1485 . . .	A maeſtro Luca da Settignano, che mi mandi uno modello della chieſa di Sam Baſtiano di Mantua.
a di 10	A Bernardo Rucellai, che operi col S^{or} Ludouico, Guglelmo cantore, che ſe partito di San Giouanni molto uillanamente, non ſia acceptato.

Ohne Datum, doch vor dem 14 marzo 1485*(86)*	A Tommaſo Portinarj a Bruggia, che ſerua Bart^{o} de Caſtris, cantore di San Giouannj, eſſendone richieſto da lui, di ducatj 50 o 60, che li ſi faranno buoni y *(soldi?)*.
a di 23 febraio 1486*(87)* . .	A Nofri Tornabuoni, che preſenti una lettera al cardinale di Sant Angelo, che ſara con la ſua, et una al Ciampolino,[1]) che vendette la corniuola a Lorenzo.
. . . . .	Al Ciampolino decto, ringratiandolo della corniuola et offerendoli ogni opera ſua neli bisogni ſuoi et delli amici.
a di ultimo agoſto 1487 . . .	Al S^{or} Paolo, ringratiandolo della porta, che manda, et che ordina a Giouanni Tornabuoni el modo.
. . . . .	A Giouanni Tornabuonj, chel uegha di mandare la porta per qualche barcha Genoueſe.
a di 9 marzo 1487*(88)* . . .	Alla Clarice, che del ritornare et ſtare ſuo mi rimetto allei, ricordando quelle ragioni, che mi moueuono al fermarſi lei qualche tempo anchora a Roma.
a di 13 marzo 1487*(88)* . .	Al Ciampolino, ringratiandolo della teſta.
. . . . .	Al Ser Luigi per queſto medeſimo.
a di 25 marzo 1488	A Giouannj Lanfredinj, a Giouannj Tornabuonj, alla Clarice, a Nofri Tornabuonj per Giannes cantore.
a di XI octobre	Al S^{or} Octauiano per e simpoſij di Plutarcho.
a di 18 octobre	A Jacopo de Roſſj, che conduceſſe due caualle barbare in ſu la ſua naue d Alexandria.
a di 20 di nouembre	A m^{re} Hercole Bentiuogli, dolendoſi del male ſuo, et che dia el cauallo a Scatolino.
. . . . .	A Scatolino, che pigli el cauallo da m^{re} Hercole et gouernilo come le dua.
a di 22 dicembre 1488 . . .	A Franc^{o}. Nacci con lettere del S^{or} Don Federico, che li conſegni el libro, che ſé mandato per quellj del bancho.
a di 21 di febraio 1488*(89)*	A Nofri Tornabuonj, che preſti cento ducati a Giouanni Ciampolino.
. . . . .	A Giouannj Ciampolino a Roma una lettera amoreuole per queſti cento ducati.
a di 29 aprile 1489	Al Generale de Frati Predicatori, che mandi qui frate Hieronymo de Ferrara *(fol. 94 b)*.
a di II maggio	A m^{re} Antonio Volſco.
. . . . .	A Nofri Tornabuoni, che paghi inſino in cento ducati per uno Plauto anticho, che ha il prefato m^{re} Antonio, volendolo vendere.
a di 23 maggio 1489	A m^{re} Giouannj Bentiuogli, al Duca di Ferrara, al Oratore del Papa a Vinegia, a Giouanni Freſcobaldi, al S. Soldano, a Malfota, a Luigi della Stufa per Biagio Oſſaio, che porta el lecto al Soldano.

[1]) Giovanni Ciampolini besaß in Rom eine Antikensammlung (vergl. Egger cod. Escur. und den Text cap. X. pag. 264 ff.).

a di primo giugno 1489 . . A Giouannj Ciampolini, che moſtri le teſte et laltre coſe a Filippino *(Lippi)*.

. . . . . A Luigi Lotti, che mandi quella tauoletta di diaſpro.

a di primo di luglo . . . . . A Giouanbaptiſta Centurioni *(et)* a m^re^ Gianaloyſio dal Fieſco pel facto de barberi.

a di 15 octobre 1489 . . . . A Giouannj Lanfredini, al Papa, al S. Franc^o^. et a Ser Giouannantonio per Michelagnolo da Castrocaro et per m^re^ Iſac organiſta.

a di 11 nouembre . . . . . Al cardinale di Napoli, a Spoleto, a Nofri Tornabuonj per Filippo *(Lippi)* dipintore.

a di 22 decembre 1489 . . . A Piero Tornabuonj in raccomandatione del nipote del Greco.

a di 2 gennaio 1489*(90)* . . Al factore dello ſpedalecto *(et)* al maeſtro Thomaſo Marinari pel Cronacha.

a di 8 febraio 1480*(90)*. . . A m^re^ Girolamo canonico della chieſa catedrale di Spoleto.

a di 2 aprile 1490 . . . . . A Guido et Ridolfo Bagloni per Andrea, decto Cardiere.

a di 4 aprile 1490 . . . . . A m^re^ Galeocto Malateſti, ringratiandolo de vaſi, mando.

a di 25 (Juli?) . . . . . Al Turco, al conſolo di Pera, a maeſtro Niccolo da Siena per lo ſpaccio di m^re^ Laſcari.

a di 26 . . . . . Al Duca di Ferrara per m^re^ Laſcari prefato.

a di 28 . . . . . Al Duca d Urbino, pregando Sua Excellentia, ſe degni comodare Theophilo et Anthemio, fino che tranſcriuino.

a di 1 agoſto 1490 . . . . . Al S^or^ Francesco, a M^a^ Magdalena, allo imbaſciadore noſtro, a Nofri Tornabuoni per m^re^ Matteo Francho.

a di 11 agoſto . . . . . Al vicario dello arciueſcouo di Piſa per Michelagnolo oraſo.

a di 15 . . . . . A Corbizo di Caſtrocaro, che mandi uno ſparviere a Piero.

a di 20 . . . . . Al veſcouo di Corona, a maeſto Antonio da Richanati, a maeſtro Franc^o^ Lauro, che hauendo libri antiqui, li moſtrino a Franc^o^ da San Giouanni.

a di 25 . . . . . A Giouannj Frescobaldi, raccomandandoli il fare ſcriuere libri.

a di 29 . . . . . A m^re^ Polbatiſta da Campofregoſo et a m^re^ Lodouico ſuo zio per una Noſtra Donna di marmo de frati di Monte Uliueto, che haueua tolta loro in mare il Polo prefato.

a di 30 agoſto 1490. . . . . A Cicognano da Caſtrocaro, al S^or^ Paulo Orſino, al Corbizo da Caſtrocaro, ringratiando delli ſparuieri mandatimi.

a di 4 ſeptembre 1490 . . . Al Patriarcha di Conſtantinopoli per m^re^ Giouanni ſcriptore Greco.

a di 9 . . . . . Agl uomini di Monte Marciano per m^re^ Marſilio.

a di 12 . . . . . Al vicario di Vico per quelli di Britio, amici del Francione.

a di 26 . . . . . A Giouanmarcho gioielliero. Riſpoſta ad una ſua.

a di 29 ſeptembre 1490 . . Agl Octo di Prato per ser Peregrino ſonatore d organi.
a di 15 octobre 1490 . . . . A Girolamo Pilli. Riſpoſta a una ſua ſcripta al Francio*(ne)* circa marmi.
. . . . . A Pierfranc° Pandolfini, mandandoli copia duna lettera, uenuta da Laſcari Greco, de aßai importantia.
a di 17 . . . . . A Priori di Piſtoia, che ci acomodino de una ethica dariſtotele buona, che hanno nella loro libreria.
a di 19 . . . . . A m^re^ Giouannj Bene per ser Piero d Arezo ſonatore de organi.
a di 19 . . . . . A m^re^ Giouanni Laſcari ſcripse ser Piero — copia.
a di 21 octobre 1490 . . . . A Piero Tornabuoni per Gregorio, amico di Bertholdo noſtro.
a di 2 di nouembre 1490 . . Al capitano di Cittadella nuoua di Piſa per uno amico di Bertholdo.
a di 27 . . . . . A Barth°. Pintelli, che porti ó mandi alcune medagle et corgnuole antique, che ha a Lorenzo per uederle.
a di 8 dicembre. . . . . A maeſtro Lucha architecto, che riſponda, ſe uuole andare al ſeruitio del Duca di Calauria.
a di 16 . . . . . A maeſtro Lucha architecto, che uenga piu preſto che puo.
. . . . . Al Marcheſe di Mantoua, che dia buona licentia a maeſtro Luca predecto, perche uadi a ſeruire el S^or^ Duca di Calauria.
a di 17 gennaio 1490*(91)*. . A Franc° Valori, che ringratij el Malleacenſe *(sic)* de falchoni.
. . . . . Al Malleacenſe, ringratiando S. S^ria^ de due falchoni, che mandó a donare a Piero.
a di 21 . . . . . Al S^or^ Franc°., che ſe li manda le reti et li uccellatori, che chiede per la ſua a m^re^ Giouanni.
a di 18 di febraio . . . . . Al Ducha di Calauria con una lettera di maeſtro Lucha architecto.
a di 29 aprile 1491 . . . . . Al uicario di Certaldo pel Canagla ſonatore darpa.
a di 5 giugno 1491 *(vol. LXIV)* Ad Antonio Lorini, vicario di Mugiello, che due falconi, che ha, li dia al Chorona.
a di 10 giugno 1491 . . . . . Al S^or^ Ludouico, che ſia contenta *(sic)*, non ſi dilectando S. Excellentia di barberi, non uolere torre a Lorenzo l Orſo, che é il migliore de barberi ſuoi, dolendoſi non potere ſatisfare alla richieſta.
a di 14 . . . . . A Priori di Piſtoia, che eleghino per loro ſonatore dorghani ser Girolamo, organiſta noſtro Fiorentino.
. . . . . A Priori di Piſtoia, rimettendo in loro la electione del sonatore delli organi, perche ſono piu competitori.
a di 10 luglio 1491 . . . . . A m^re^ Hercole Bentiuogli, mandandoli el cauallo decto el Ghatto.
a di 8 luglo 1491 . . . . . Al rectore et conſiglieri dello Studio di Piſa, che concedino per queſto anno futuro la lectura di phyloſophia a maeſtro Puccini da Peſcia.
. . . . . A medeſimi per maeſtro Leo da Prato per la lectura di medicina.

a di 26 luglo 1491 . . . . . A Piero Tornabuoni, ringratiando del cauallo donato a Piero.

a di 6 agoſto . . . . . A m^re^ Giouanni noſtro, che aduiſi del male di m^re^ Giulio *(figlio del Giuliano † 1478)*, et ſecondo laduiſo ſuo o ſi mandera a Paſsignano un medico o ſi fará uenire qui m^re^ Giulio.

a di 23 agoſto . . . . . Al Duca di Calabria, ringratiando S. Exc^ia^ del barbaro donato.

. . . . . Al medeſimo in nome di Piero, ringratiando del corſiere donato a Piero. *(Ob das der ſpanische Läufer war, von dem Michelagniolo erzählt? vergl. unten sub 30. Juni 1493. Text p. 158.)*

a di 23 ſettenbre . . . . . A Giacoppo Petrucci pel conte della Mirandola, che uuole comperare beni a Siena.

a di 28 dicembre 1491 . . . A maeſtro Stefano da Prato, che medica Bertoldo; riſpoſta ad una ſua.

a di 22 gennaio 1491*(92)*. . A Giouanni Cambi, che mandi qui el Lucciola barbero.

. . . . . A Giuliano Ridolfi, che non muouino di quiui li barberi nuouamente uenuti di Barberia, inſino che dicj non altro.

a di 24 gennaio . . . . . A Giuliano Ridolfi, che ringratij la Maeſta del Re *(di Francia)* del cauallo, mandato a Piero.

a di 27 . . . . . A Ser Nicolo noſtro a Napoli, che facci conſignare li barberi al Mugnaio, che Lorenzo manda lá, perche li conduca di qua.

. . . . . Al S^or^ Franc^o^, che Piero li manda el Lucciola barbero pel Mugnaio.

a di 29 gennaio 1491*(92)*. . Al Duca d Urbino, rimandandoli due ſuoi libri et chiedendoline quattro. *(vergl. den Ricordo vom 28. Juli 1490).*

a di 4 febraio 1491*(92)*. . . A monſignore Aſcanio per Antonio del Pollaiuolo.

a di 8 marzo 1491*(92)* . . . A Caſtelfiorentino per Dauit del Ghirlandajo.

a di 12 aprile 1492 . . . . . A Giouanni Cambi, che mandi qui ſubito tucti e barberi et imbarbereſcatorj.

a di 14 . . . . . A Giouannj Cambi, che dia a maeſtro Cianci medico del Re, uenuto per medicare la buona memoria di Lorenzo, 200 ducatj et offeri *(sic)*.

. . . . . A maeſtro Cianci predecto, giunto a Liuorno dopo la morte di Lorenzo, ringratiandolo della uenuta ſua et rimettendoſi a quello, che in nome di Piero li fara intendere Giouanni Cambi.

a di 23 aprile 1492 . . . . . Al cardinale noſtro per m^re^ Agnolo da Montepulciano — copia.

a di 24 . . . . . A ser Stefano da Caſtrocaro, a Roma, che mandi qui el caual morello Tedeſco, che meno et laſció Giuliano a Roma.

a di 25 . . . . . A Piſtoia per maeſtro Franc^o^ Aquilano, che uorrebbe la lectura in philoſophia.

a di 2 maggio 1492 . . . . . A Priori di Piſtoia per m^re^ Vincentio cognato di Bartholomeo ſtaffiere per la lectura in canonico.

a di 14 giugno . . . . . Al podeſta di Montepulciano per uno amico d Atalante.

a di 18 . . . . . A m^re^ Piero Alamanni, che facci intendere al Re, come il cardinale noſtro partj di qui con ordine di Piero di fare in collegio quanto intendera eſſere deſiderio del Re.

. . . . . A Ser Alexandro Braccj, che il cardinale noſtro parte per a Roma, che operi, che la S. S. habbi commiſsione dalla Balia di offerire.

a di 26 agoſto 1492 . . . . . A m^re^ Hercole Bentiuogli, che compiaccia Piero dello uccellatore, che ha de falconi.

a di 4 ſettembre 1492 . . . . A Giovanni Cambi per uno uccellatore da falconi del Duca di Ferrara.

Ricordo, come a di XII di septembre 1492 ad hore XVIII et $^1/_3$ nacque el primo figluolo maſchio a Piero, el quale a di XIII ſi baptezó, et ſeli poſe nome Lorenzo, Franceſco et Romolo. Li compari furono: lo officio tucto delli Octo di Pratica, Filippo Valori imbaſciadore a Roma, Gilio Portinari et II compagni di Piero, in vice de quali tenne il bambino alla fonte el priore di San Lorenzo.

a di 5 octobre 1492 . . . . . A Gouernatorj di Volterra, a Barth°. del Baua, a Meo di Ruberto, per Athalante, che uorria obtenere certi beni da quella communita a liuello perpetuo.

a di 21 . . . . . All operaio di Pietraſanta *(et)* al capo *(capitano?)* di Pietraſanta per ser Piero maeſtro dorghani da Prato.

a di 3 nouembre . . . . . Al vicario di Ripomeranci per Athalante Miglorotti.

a di 31 gennaio 1492*(93)*. . A m^re^ Meruino cantore a Roma, confortandolo al uenire, et che non hará a cantare piu che ſi uorra lui.

. . . . . A m^re^ Baldaßarre cantore a Roma, che ſi diſponga al uenire, et che del ſalario et di qualunque altra coſa ſará ſatisfacto.

. . . . . A Giouanni Cambi per uno Romagnuolo, amico di Morgante.

a di 3 aprile 1493 . . . . . A Giouannj Cambi, che ſerua Galetto falconiere di 25 ducati doro ſopra al ſalario ſuo.

a di 9 aprile . . . . . A ser Alexandro a Siena per Giuliano da San Gallo.

a di 10 . . . . . Al capitano di Val di Bagno *(et)* al uicario della Pieue a St°. Stefano, che operino, che Piero habbj qualche falchone.

a di 2 maggio 1493 . . . . . A m^re^ Giouannj Bentiuogli per ser Piero d Arezo, ſonatore dorgani in Sta. Croce.

a di 4 . . . . . All operaio del duomo di Siena, ringratiandolo della faccia, che ha alogata per fare di muſaico a Dauit del Grillandaio, ſecondo che fu gia richieſto da Lorenzo.

a di 9 . . . . . Al cardinale di Napoli *(et)* allo imbaſciadore noſtro pe frati di San Marco per diſiungere el conuento qui di San Marco da quello di Lombardia.

a di 29 . . . . . A Nicolo Borgheſi Saneſe, ringratiandolo del cauallo, el quale ſeli rimanda per non eſſere da gioſtra.

a di 6 giugno 1493 . . . . . A Priori di Piſtoia per maeſtro Nicolo da Siena duna lettura di loica et di filoſofia.

a di 11 giugno . . . . . A Lorenzo Spinelli, a Franc° della Caſa et a Franc° Nori per li falconi, che manda Piero al Re di Francia.

a di 30 giugno . . . . . Al bargello del contado per lo ſpagnuolo, che ſtá già in caſa.

a di 16 luglo . . . . . A m^re^ Hannibale Bentiuogli, a Benedecto Buonuiſi, al bargello di Piſtoia, che eſſendo ſtate tolte a monſignore noſtro 24 taze, faccino uſare diligentia, capitando in quelle parti di ritrouare el ladro col furto.

a di 27 luglio . . . . . Al capitano di Cortona *(et)* al podeſta di Montepulciano pe le XXIIII taze di monſignore noſtro.

a di 30 luglio . . . . . A Neri Capponi per uno buono ſparuiere, che ha.

a di primo agoſto 1493 . . . A Piero Tornabuoni, che fra IIII dj ſe li manderá huomo, che ſe intenda delle gioie, et che ſe li manda hora el ſaluocondocto, che la *(l'ha)* chieſto per la lettera ſua.

a di 18 . . . . . A Piero Tornabuonj, che ſeli manda el gioelliere per uedere quelle gioie, hara dal Marcheſe Gabriello.

a di 28 agoſto . . . . . Al S^or^ Giordano Urſino, che Piero li manda el caual Turcho, che li ha chieſto.

a di 15 ſettembre 1493 . . . A Giouanni Cambi per li uccellatori del Duca di Ferrara.

a di 4 ottobre . . . . . A m^re^ Hercole Bentiuogli per Morgante et Chriſtofanello.

a di 7 . . . . . A Lorenzo Spinello per Micheletto cantore, che ſta col cardinale noſtro.

a di 17 . . . . . Al rectore et a conſiglieri dello Studio di Piſa, che dieno la lettura di ragione ciuile a m^re^ Jacopo da Prato.

a di 13 nouembre . . . . . Al Duca d Urbino per la coſa di Michelagnolo orafo.

a di 14 dicembre . . . . . A ser Alexandro a Siena per Dauit dipintore.

a di 26 . . . . . 1493 . . . A Camillo Vitelli, che ſerua duno buono cauallo, come chiedera Franceſco Negro.

a di primo gennaio 1493*(94)* A ser Alexandro Bracci per Dauit dipintore.

a di 14 gennaio . . . . . Al S^or^ Franc°, che ſerua Piero del ſuo cauallo, decto il Diamante.

. . . . . A Dionygi Pucci per la tracta dun caual Turcho.

a di 15 gennaio . . . . . Allo arciueſcouo di Firenze, che ſerua Piero per queſta gioſtra del ſuo cauallo Leardo pomato *(sic)*.

a di 16 . . . . . A m^re^ Giouanni Bentiuogli per II caualli.

a di 19 . . . . . A Giacoppo Petrucci, che preſti a Piero el cauallo buono di m^re^ Petruccio ſuo figluolo.

. . . . . A ser Alexandro a Siena, che conforti Giacoppo a mandar qui el cauallo, gli chiede Piero.

a di 22 gennaio . . . . . A Franc° Negro a Carpi, che operando el cauallo di Piero, lo rimandi laltro, di che lha operato. Non lo operando, lo rimandi qui alla riceuuta della lettera.

a di 13 marzo 1493*(94)* . . A Bernardo noſtro per caualcata ordinaria.

a di 13 maggio 1494 . . . . A Cammillo Vitelli per Don Ambruogio, piouano della pieue di San Caſciano, della pieue a San Stephano per m^re^ Agnolo Politiano.

a di 27 giugno . . . . . A m^re^ Franc^o^ Secho per Giulio Sozzino, che uuole hauere con luj II corazze et IIII caualli leggieri.

a di 18 agoſto 1494. . . . . Al Re di Napoli, ringratiandolo del mulo, mandato la Maeſta Sua Apostolica.

Der letzte Ricordo ist vom 25. Oktober einen Tag vor Pieros Abreise zu Karl VIII.

X. Piero II. de' Medici (il Fiero).

1. Angelo Poliziano an Lorenzo il Magnifico:

Angelus Politianus Laurentio Medici patrono ſuo Sal. D. — Scribit ad te Petruſ noſter de rebus Cafaſolanis: Noſtrum eſt autem ſignificare tibi has poſtremas eius ad te litteras, non ut ceteras a me primo, ſe dictante, exceptas moxque ab eo exſcriptas, verum uno (ut aiunt) iactu a ſe uno formatas. Materiam tantum litterarum noſ ad menſam ſuggeſſimus. Sua ſunt verba, ſuus ordo. Eum ita inſtituo, ut iam non verear quin expectationi de ſe, quam tu nimiam concitatam egre fers, reſpondeat. De Johanne tu videriſ. Tranſtulit iam illum mater, (id quod equidem non probaui) ad psalterij lectionem atque a nobis abduxit. Dum illa abfuerat, incredibile eſt que profecerat. Iam omnes per ſe ipſum litteraſ ſyllabaſque in dictionem colligebat. Ego nihil iam a Deo aliud uotis expoſco, quam ut tibi meam aliquando fidem, diligentiam ac patientiam probare poſſim: hoc ego uel morte libentiſſime commutem. Multa pretereo, ne tuum occupatum animum offendam. Vale et noſque *(sic)* ut ceteros cura. Ex Cafaſolano. Die 16 aprilis 1479.

Idem A. Seruulus Tuus

(Adresse:) Mag. Dño. meo Laurentio de Medicis Flor^e^.

(Dazu Vermerk Lorenzos:) 1479 Da Agnolo da Monte Pulciano a dj XVIII d aprilis *(sic)*.

(Arch. med. av. il princ. f. XXXVII Nr. 224; fehlt bei J. d. Lungo Prose volgari di Poliz.; Reumont, Leben Lorenzos II. 67 nach Fabroni II Nr. 97 mit falschem Datum und Lesefehlern.) Schreiben Polizians, das bereits auf ein Zerwürfnis mit der Mutter Madonna Clarice schließen läßt. Der Humanist mußte dann Cafaggiuolo verlassen unter Aufgabe der Erziehung der Söhne Lorenzos. *(Schreiben vom 6. Mai 1479 in Prose volg. Nr. XXIII.)*

---

2. Piero de' Medici an seinen Vater. *(Arch. med. cit. f. XXXVII Nr. 472.)*

Vereor, magnifice pater mi, ne quod infortunium iſti equulo euenerit. Scio nempe, ſi ualeret, eum iam miſiſſes, ut mihi promiſeras. Quare libera me, obſecro, hac ſuſpitione, pater. Dies nempe noctesque nil cogito aliud, ut quouſque non uenerit, ſemper ſim in anxietate futurus. Is tamen, ſi uenire non poteſt, mittas, queſo, alium, nam, ut alias ad te ſcripſi, ſum pedes, ac opus eſt, ut his meis ſociis quinque ſim comes. Prouideat itaque M*(agnificentia)* Tua.

Vaco aſſidue litteris atque unuſquiſque ſuum facit officium. Reſtat, ut peſtem et quoduis mortis periculum caueas diligenter nosque aliquando reuiſas. Vale.

Filius Petrus.

(Adresse): Mag^co^. Laurentio, patri meo, de Medicis.

Ohne Datum, aber Lorenzo ließ auf der Rückseite vermerken: 1479 da P°. di L°. de Medici a di XIII di giugno.

---

3. Piero de' Medici an seinen Vater. *(Arch. filza cit. Nr. 471.)*

Non poſſem narrare tibi, magnifice pater, quam mihi gratus fuerit, quamquam ad ſtudia litterarum me incitarit, ipse equuli aduentus. Quem quidem ſi modo laudare uelim, „ante diem clauſo componet ueſper olympo". Eſt nempe adeo pulcher, adeo omni ex parte perfectus, ut uix Maronis tuba in eo laudando ſufficeret, quo fit ut illi ſim ualde affectus. Auget etiam amorem argutus eius hinnitus, quo cuncta ſonant, cuncta feſtiniora reddunt. Ago itaque pro tanto beneficio gratias tibi. Referam uero, ut arbitror: ſi me talem efficiam, qualem tu cupis atque confidis, id autem quantum in me eſt libenter me facturum polliceor. Valemus omnes atque aduentum tuum expectemus. Vale.

Petrus Filius Galianj *(Gagliano).*

(Adresse): Mag^co^. patri meo Laurentio de Medicis Florentie.

Ohne Datum und ohne Vermerk Lorenzos, offenbar wenige Tage später als der vorhergehende Brief. Herrliche wie gestochene Schrift, charakteristisch für Pieros Wesen und Passionen.

---

4. Piero de' Medici an seinen Vater. *(Arch. cit. filza XXVI Nr. 426; Fabroni II. Nr. 172 fehlerhaft.)*

Petrus filius Laurentio Medicj patri optimo S. D. Nihil eſt, Mi pater, in quo magis laborem, cum ad te aliquid ſcribo, quam in ipso epiſtole argumento excogitando. Que uero nihili ſunt ad te ſcribere uereor, que autem maioris ſunt momenti ea plane (quod tu ſcis) ignoro; quapropter etiam atque etiam te rogo, ut ad me aliquas tuo nomine dandas epiſtolas cures, ut inde aliquod ſcribendj genus eliciam, ſimulque de tua bona valetudine fiam cotidie certior. Ego nunc et mea ſponte et iuſſu tuo, quo conſilio huc acceſſi, litteris pro viribus Homeroque precipue incumbo itemque non tum Joannem fratrem (ſic uero magiſto preceptorique visum) erudio eique Vergili Bucolica interpretor videorque duorum utilitati[s] una opera conſulere. Vale Teque nobis quam primum valentem reſtitue. Ex Caiano III Idus Septembris MCCCCLXXXV.

(Adresse): Mag^co^. viro Laurentio Medicj, patri optimo. Al Bagno a Sancto Philippo.

---

5. Lorenzo il Magnifico an Piero. *(Arch. cit. filza XVIII Nr. 19.)*

Piero. In queſta sará una lettera del Baccio *(Ugolini secretario)*, et lo apportatore di queſta é quello di chi lui mi ſcriue che uiene coſtá per paßare piú inanzi. Parmi perſona intendente, et che ſi dilecti di uedere antichagle. Vorrei, che tu li faceſsj moſtrare tucte quelle dell' orto *(di San Marco o di M^a^. Clarice)* et coſi delle

noſtre altre, che ſono nello ſcriptoio, quelle piu o mancho pareſsino a te; et in effecto in queſto mi lo charezaſsi.

Al Bagno *(di Vignone nella valle d' Orcia presso a San Quirico)* die VIIII Maij 1490.

Lorenzo de Medicj.

(Adresse): Petro de Medicjs, filio meo char^mo^.

(Auf der Rückseite der Empfangsvermerk): Da L°. de Medicj nel X di maggio.

Der also Empfohlene war Ermolao Barbaro der Jüngere, Gesandter der Republik Venedig, in deren Auftrage er damals über Florenz nach Rom ging. Schon vorher hatte Lorenzos Sekretär die Wünsche seines Herrn in bezug auf den vornehmen, gelehrten Mann dem Sohne kund getan. Sein Schreiben lief am 9. Mai in Florenz ein, und Piero antwortete am 10. darauf — Inteſi per ſer Piero per una ſua, che hebbi hiermattina etc. — Diese Antwort Pieros gibt einen vortrefflichen Einblick in das tägliche Leben und die Gewohnheiten der casa Medici, in ihre Art die Dinge zu behandeln, wie sie allemal mit feinstem Takte ihre gesellschaftlichen Veranstaltungen den Umständen und Persönlichkeiten anzupassen wußten und dann stets so, daß die Ehre und Würde des Hauses dabei voll zur Geltung kamen. Es ist abgedruckt bei Fabroni (II. Nr. 211) und von Reumont (II. p. 78) übersetzt. Ermolao war unvermutet am 9. Mai eingetroffen und in einem Gasthofe abgestiegen. Er blieb den 10. und 11. in der Stadt. Inzwischen war auch Lorenzos eigenhändiges Schreiben an den Sohn eingelaufen (vergl. oben vom 8. Mai). Am 10. gab Piero dem Gaste ein Mahl, das einen ganz intimen und zugleich den Wünschen Ermolaos entsprechenden Charakter hatte. Eine kleine, auserlesene und gelehrte Tischgesellschaft speiste beim Medici: Außer dem Gefolge des Gastes Bernardo Ruccellai, um das Haus wie die Stadt zu repräsentiren, — per torre un cittadino et non uſcire di parente — sodann die drei berühmtesten Humanisten in Florenz, Pico della Mirandola, Polizian und Marsilio Ficino. Nach Tisch, heißt es dann, li moſtrai la chasa, le medaglie, uaſi et cammei (also das scrittojo) et in ſumma ogni choſa per inſino al giardino, di che preſe grande piacere, benche non credo ſintenda molto di ſcultura. Pure gli piaceua aſſai la notitia et lantiquita delle medaglie; et tutti ſi marauigliauano del numero di ſi buone choſe.

Ob unter dem giardino der von San Marco zu verstehen sei, wohin sie dann alle nach der Besichtigung des Palastes gegangen sein müßten, und wie es auch Wunsch und Anregung Lorenzos waren, ist zweifelhaft; es kann auch der zweite Cortile gewesen sein, in dem gleichfalls „sculture" sich befanden; und von denen verstand ja nicht viel der Venetianer (nach Pieros Äußerung). *(filza XLII Nr. 49).*

---

6. Lorenzo il Magnifico an Piero. *(Arch. cit. filza XVIII Nr. 25.)*

Tu vedrai per le incluſe lettere, quanto caldamente mi é raccomandato lo apportatore di queſta. Sono contento, per amore di messer Pierandrea, lo aiuti con gl Octo caldamente, in caſo maxime che la chagione, perche é richieſto, non ſia molto diſhoneſta et cattiua. Diro queſto, perche coſtui non ſa lui medeſimo, donde naſca la richieſta delli Octo.

A Sam Philippo. Die 19 maij 1490. Laurentius de Medicis.

(Adresse): Filio meo char^mo^. Petro de Medicis.

---

7. † MCCCCLXXXXII. Ritratto della iſpexa della gita di Roma.

Im Jahre 1492 (Luca Landucci ad 7. XI. 1492) zog Piero de' Medici an der Spitze einer glänzenden Gesandtschaft nach Rom, um dem neugewählten Papste, Alexander VI., die Huldigung der Republik darzubringen. Mit unerhörter Pracht trat der verschwenderische Mediceer in der ewigen Stadt auf.[1])

Es existirt ein Konto der bei dieser Gelegenheit für die Zurüstungen zur Fahrt verausgabten Summen *(arch. cit. cod. CIV. fol. 580 ff.)*, für welche Piero bei verschiedenen Florentinern seines Klientels Anleihen aufnehmen mußte. Zugleich erfährt man die Namen der Teilnehmer an dieser prunkvollen Ambassade, die alle eine ihrem Range und ihrer Stellung im mediceischen Haushalte entsprechende neue Equipirung erhielten, von den Kostümen des Herrn und Anführers zu schweigen. Ich teile davon Folgendes mit:

Michelagniolo orafo per conto della cholana e altro . . . . . fior 607. o. 4.
Speſa per veſtire la famiglia del Mag^co. Piero etc.:
Ser Piero da Bibiena . . . . . fj. 76.
Ser Bernardo da Bibiena chancelliere . . . fj. 76.
Franceſcho della Chaſa . . . . . fj. 69.
Messer Matteo Francho . . . . . fj. 30.
Ser Piero Matteo . . . . . fj. 45.
El Chonpare della viuola (1°. mantello paghonazzo, 1^a. ghabanella, chapello, beretta, cinto, ſtaualonj) . . . . . fj. 29.
El Chardiere della viuola (1°. mantello, 1^a. ghabanella canbelotto, farſetto, chapello, beretto, cinto) . . . . . fj. 28.
A tre chantorj, coe Arrigho, Charletto, Petrachino . . . . . fj. 97. 10.
Nicholo da Regio . . . . . fj. 43.
Giuliano Salualoglio . . . . . fj. 45.
Giuliano chameriere e Nicholo . . . fj. 87. 10.
Per veſtire Gianicho raghazino . . . fj. 8.
Mariotto[2]) barbiere chome e chamerierj . . . fj. 43. 15.
Malerba[3]) } credenzierj . . . fj. 87. 10.
Girolamo Sarto }
Donino per i mulj } . . . . . fj. 87. 10.
Gholpino }
Aghoſtino tronbone . . . . . fj. 43. 15.
Ghabriello maeſtro di ſtalla } . . . fj. 87. 10.
Andrea maniſchalcho }
Angiolo, Criſtofano, Gingero, Banbolo, Malarbino, Arigho, Pier Giovannj, Martinuzo, — tutti famigli di ſtalla . . fj. 350.
Maeſtro Gianino quocho . . . . . fj. 43. 15.
Baſtiano, Lorenzino, Borgho, maeſtro Nicholo, Tozzo, Ghuido — baleſtierj . . . fj. 289. 10.
Pagholozzo, Matteo, Baccio, Zuchagnino — ſtafierj . . . . . fj. 189. 8.
Mateino, Ceſerj — raghazzi . . fj. 155. 12. 6.
Per la iſpexa de veſtire 1°. chuocho e 2 ghuatorj in tutto . . . . . fj. 21. 15.
Per la iſpexa de veſtire e mulatierj . . . fj. 33.
Die Kleidungsstücke des Magnifico kosteten in Summa fj. 1312, 17. Darunter für ein Staatskostüm di veluto nero a uſo di mantello chon manicha grande, foderata di brochato argiento tirato, nella quale e braccia $45^1/_2$ di veluto nero in 2 peli . . . . . fj. 488. 17.
Pe i fornimentj de chauallj fattj, di nuouo . . fj. 325. 7. 4.
Pe XX chopertj per i muli, per la dipintura de forzerettj . . . . . fj. 564. 4.
Per quello ſe paghato per chonto della choperta del letto . . . . . fj. 491. 3.
Ber chonto der (obengenannten) famiglia in tutto . . . . . fj. 2066.
Die Gesamtsumme aller Ausgaben betrug . . . 6—7000 fj. d'or.

---

[1]) Doch ist zu bemerken, daß auch Pieros Vater Lorenzo in seiner Jugend und bei ähnlicher Veranlassung, nämlich bei der Huldigungsambassade September 1471 (Sixtus IV.), den größten Aufwand entfaltete. Das schien also doch wohl Stil bei den Medici zu sein, die ihrem Renommé diese Opfer brachten.

[2]) Mariotto barbiera erwähnt J. d. Lungos Prose volg. di Poliz. p. 74.

[3]) Sein Bruder ser Alberto del Malerbo war ein „prete addetto alla casa Medici", erwähnt in einem Briefe Polizians an Monna Lucrezia vom 18. XII. 1478 (J. del Lungo l. c. p. 68).

XI. Bertoldo di Giovanni.

Das Geburtsjahr dieses Künstlers ist wohl zwischen 1410 und 1420 anzusetzen. A. 1430 (von Fabriczy) dürfte zu spät sein. Er starb hochbetagt im Zeitraume von zwei Tagen am 27. oder 28. Dezember 1491 zu Poggio a Cajano, wo er sich zufällig aufgehalten haben mag. Der ihn behandelnde Arzt Stefano da Prato erstattete von seiner Erkrankung sofort Lorenzo il Magnifico Meldung. (Schreiben vom 25./26. Dezember und verloren.) Die Antwort Lorenzos, die im Wortlaute auch nicht mehr vorliegt und dem Arzte die größte Sorgfalt für den Kranken anempfohlen haben wird, traf den Hausfreund nicht mehr am Leben (vergl. Ricordo 28. Dezember 1491, von Bode Renaissance p. 283 mißverstanden). Zwei Tage später am 30. Dezember nennt ihn Bartolommeo Dei „scultore degnissimo e di medaglie optimo fabricatore, che non se ne trouaua un altro in Toscana ne forse in Italia di si nobile ingegno e arte in tali cose". Daß diese Wertschätzung nicht allgemein war, beweist der Vorfall in Padua, wo die zwei von Bertoldo (laut Vereinbarung vom 21. Oktober 1483) für die Chorschranken des Santo gelieferten Erzreliefs (Durchgang durch's rote Meer und Jonas) zurückgewiesen und dem einheimischen Meister Bellano (1484/85) übertragen wurden (Gonzati bas. di St. Antonio I. p. 136); doch kann hierbei auch Lokalpatriotismus mitgespielt haben. — Vergl. noch Lorenzos Ricordi sub 21. Oktober und 2. November 1490.

Bertoldos Brief an Lorenzo vom 26./27. Juli 1479 (eingetroffen in Florenz am 29. Juli) ist mehrfach, doch fehlerhaft publizirt worden; speziell die Stelle, in der der Schreiber über sein Verhältnis zu Donatello spricht, erscheint irrtümlich wiedergegeben. Das Facsimile bei Milanesi und Pini ist unvollständig, auch nicht überall gelungen; daher gebe ich im Folgenden die genaue Lesart nach dem Originale im mediceischen Archive (filza XXXVII. Nr. 594), aus der hervorgeht, daß sein Inhalt keineswegs so dunkel und unverständlich ist, wie allgemein geklagt wird.

Magnificho Lorenzo etc. *(sic)*

In queſto punto J' o gittato via ceſegli, iſcharpegli, ſeſte, iſquadra, cera, fuſſcegli, architettura, proſpettiua e dato quattro chalci a quel toro e rimandato la terra all orcolaro *(orciolaro, nicht ortolaro)*, che mi e *(è)* fattj vaſj da bruttura; po ch' io intendo, ch' e peverj[1]) del noſtro chomendatore di Prato Meſer Lucha Chalvaneſe ſon piu iſtimate chettute *(che tutte)* l altre virtu o ſcienzie o arte apreſſo del chonte Girolamo, po che lanno *(l' hanno)* chondotto alla chavalleria. E perche fo detta virtu della chocheria, non e *(è)* in Lucha[2]) naturale, ma e *(è)* iſcienzia aquiſita per virtu del mio libro delle chocherie porcinoſamente: che chredo, chella *(che la)* piu pulita choſa faceſſj maj fu, quando vi dette a Monte Gufonj dua menate di bechafichj chottj chon mano. Il perche o diterminato abandonare tutte laltre arte *(sic)* e darmj alla chocheria; e pero prego la Magnificienzia Vostra, che mj dia favorj cho gl uficialj della Graſcia, cheſſono *(che sono)* ſopra e chuochj, ch' i' rialbj *(riabbj)* el mio libro, che o iſperanza, in breve tenpo Meſſer Lucha de Peverj non ſare buono attenere *(a ten.)* lo ſtaccio. Che voleſſj Iddio, ch' i' fuſſj iſtato ſotto 'l Cibacha piutoſto che ſotto Donatello: che veduto e tenporalj chorrono, non arej fatto dua gachominj o dua gelatine, che 'l chonte m' arrebe fatto priore di Piſa. Eſſe *(e se)* voleſſj dire, chellaveſſj *(che l' hav.)* fatto per

[1]) per *(abbreviirt)* everj steht da.
[2]) Es steht da M*(canc.)* in lucha.

chapo de gugantj o per altro chapo, che per meglo ſi tace, a voj la laſcio gudichare, ſendo dicepol di Donato. E ſopra tutto vi prego, inanzj che Meſſer Lucha albj *(abbj)* le poſſiſione, io rialbj el mio libro delle chocherie; che riavendolo, mi baſterelbe *(-rebbe)* lanimo a metter luj e 'l mulinuzo, e pifferj[1]) ſua e 'l beneficio in un paſticcio e choprillo di pevero, ſanza paſſarllo per iſtacco, e poj farne pallottole da moria: Che Idio mettj el malanno attutta *(a tutta)* quella chorte! Ello *(e lo)* prego, ch' i' vega il papa e 'l chonte e Meſſer Lucha affogatj innun *(in un)* tino[2]) di pevero; evvoj *(e voj)* guardj da lor tradimentj. Eſchaſtris *(ex castris)* Santj Antonj in ſolitudinj.

Per lo voſtro ſervitore Bertoldo.

(Adresse): Mangnificho Lorenzo de Medicj, domino meo ſingulariſſimo.

Datum fehlt; dafür Vermerk des Empfängers: Lorenzo: 1479 da Bertoldo ſcultore a dj 29 di luglo.

Das würde auf Deutsch etwa so lauten:[3])

Erlauchter Lorenzo usw. In diesem Augenblicke habe ich Stichel, Meißel, Zirkel und Winkelmaß, Wachs und Modellirhölzchen, Architektur[4]) und Perspektive fortgeworfen und vier Tritte dem bewußten „Stiere" versetzt. Darauf habe ich den Thon an den Töpfer zurückgesandt, weil mir Schmutzgefäße (daraus) angefertigt worden sind. Denn ich merke, die gepfefferten Brühen unseres Commendatore von Prato, des Herrn Lucas Calvanese, erfreuen sich beim Grafen Girolamo einer höheren Achtung (stehen in besserem Geschmacke) als alle anderen Künste, Wissenschaften oder Fertigkeiten, seitdem sie ihn zur Reiterei (zur Ritterschaft) gebracht haben. Und weil ich die genannte Kunst der Kocherei ausübe, so ist es also keine natürliche Veranlagung des Herrn Lucas, sondern eine vermittelst meines Kochbuches (oder meiner Kochrezepte) ganz schweinemäßig erworbene Wissenschaft. Und ich glaube, das reinlichste Gericht, das er (?) je bereitete, war, als er Euch zu Monte Giffoni zwei mit der Hand gekochte Portionen Feigenschnepfen vorsetzte. Nach alle dem habe ich beschlossen, alle anderen Künste an den Nagel zu hängen und mich allein mit der Kocherei abzugeben; und daher bitte ich Euere Magnificenz, sich für mich beim Lebensmittelamt (der Marktbehörde?), dem die Köche unterstellt sind, zu verwenden, daß ich mein Buch zurückerhalte; denn ich hoffe, in kurzer Zeit möchte „Herr Lucas von der Pfefferei" nicht mehr gut zum Siebhalten sein. Wollte Gott, ich hätte lieber beim Cibacca[5]) denn bei Donatello gelernt. Denn angesichts der Zeitläufte würde ich nicht zwei Torten (?)[6]) oder zwei Gallerte angerichtet haben, ohne daß mich der Graf zum Prior von Pisa gemacht hätte. Und ob ich (nicht lieber) sagen wollte, ich hätte ihn zum Häuptling der Giganten gemacht oder zu einem anderen Häuptling, wovon man besser schweigt, das zu beurteilen überlasse ich Euch, bin ich doch ein Schüler Donatos. Und vor allem bitte ich Euch, daß ich mein Kochbuch wiedererhalte, ehe Herr Lucas es in Besitz habe. Denn habe

---

[1]) Es steht da e pivj für pifferj, wie in der Komödie Aretins il Pedagogo.

[2]) chatino *canc* und tino darüber.

[3]) Guhl, Künstlerbriefe I. Nr. 20 hat dieses Schreiben nach dem fehlerhaften Abdrucke Gualandis bereits übersetzt.

[4]) Aus dem Vorkommen des Wortes Architettura ist nicht zu schließen, daß Bertoldo sich damals (a. 1479) oder überhaupt je mit der Baukunst befaßt habe.

[5]) Cibacca muß ein berühmter Koch damals gewesen sein.

[6]) Gachomini weiß ich nicht.

ich es erst, würde ich mich getrauen, ihn und seine Pfeffermühle,[1]) seine Querpfeifen und sein Benefizium in eine Pastete zu backen und mit Pfeffer zu bestreuen, ohne sie durch ein Sieb zu quetschen, und dann daraus Pestklöschen (Pestpillen) zu machen. Möge der Henker jenen ganzen Hof holen! Und ich bitte Gott (um die Gnade), den Papst, den Grafen und Herrn Lucas (alle zusammen) in einem Pfefferfasse erstickt zu sehen, und Euch möge er vor ihren Ränken bewahren.

Aus Castel Sanct' Antonio in der Wüste.

Von Euerem Diener Bertoldo.

Adresse: An den Erlauchten Lorenzo de Medici, meinen ganz besonderen Herrn.

XII. Donatello und Michelagniolo.

Eine eingehende Parallele zwischen Donatello und Michelagniolo, so reizvoll und fruchtbringend sie für die Erkenntnis dieser beiden ganz großen Meister wäre, fällt aus dem Rahmen dieses Werkes. Vielmehr muß ich mich auf einige, allerdings wesentliche Punkte beschränken.

Einen direkten Zusammenhang zwischen Michelagniolo und Donatello, wie er so häufig behauptet wird, vermag ich nicht anzuerkennen. Sicherlich hat Donatellos mehr wie sechzigjährige Wirksamkeit besonders tiefe Spuren hinterlassen, und die weitere Entwicklung der florentinischen oder italiänischen Kunst ist ohne ihn nicht denkbar. Aber wie ein Lysipp und der Hellenismus langsam über ihre Vorstufen hervorwachsen, ohne daß man z. B. Myron oder Polyklet allein dafür verantwortlich machen könnte, so bildet Donatello für Michelagniolo auch nur e i n e Voraussetzung (neben vielen anderen). Eine bewußte Nachahmung seitens des Jüngeren, ein Schulverhältnis besteht nicht; — was gelegentliche Anleihen, namentlich in der Jugend Michelagniolos nicht ausschließt (vergl. Nr. XIII. XIV. 2; Text p. 80 ff.). Etwa hier hervortretende Analogien oder Unterschiede lassen sich überhaupt nicht auf eine größere oder geringere, technische und formale Meisterschaft, auf Schule, Bildungsgang und Milieu zurückführen, — das sind alles mehr peripherische Momente — sondern sie sind in der Psyché beider Meister begründet; und diese ist in erster Linie zu begreifen, auf breitester Grundlage und unter Anwendung aller dafür zu Gebote stehender Hilfsquellen. Wollte man sich dabei nur auf eine Formenanalyse beschränken, und sei sie die exakteste und eindringlichste, ohne z. B. den Inhalt und Stoffkreis zu beachten, die auch ihre Entwicklung besitzen, von denen Wahl und Anwendung der Formen und Ausdrucksmittel ja erst abhängen, und die oft einen eindringlicheren Blick in die geistige Verfassung eines Meisters oder einer Epoche gestatten, — das Ziel wäre nicht zu erreichen. Das hieße doch die Wirkung mit ihrer Ursache, die Mittel mit dem Zwecke, die Tat mit dem Motive, die Beschreibung eines Phänomens und den Eindruck, den es jeweilig hervorbringt, mit diesem selbst verwechseln. Es ist nicht wahr und beruht auf Selbsttäuschung, daß der Inhalt nichts, und die Form alles bedeute, und auf letzterer allein Fortschritt und Entwicklung aller Kunst beruhen, wie unsere modernen Ästheten und Künstler behaupten. Es ist unrichtig, daß Kunstgeschichte allein eine gewisse „Augenkultur" voraussetze, der gegenüber alle übrigen Studien zurückzutreten hätten.

---

[1]) Mulinuzo, Pfefferbüchse. Oder hängt das Wort mit mulo zusammen?

Das alles sage ich speziell mit Rücksicht auf das ganz hervorragende Buch von Frieda Schottmüller: „Donatello, ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. München 1904.“ In dem der Versuch gemacht wird, allein auf dem Wege formaler Untersuchung, Donatellos Kunst und Werdegang zu begreifen. Und sicherlich, die Beschäftigung mit „einzelnen Darstellungsproblemen“ ist nützlich. Speziell Schottmüllers Arbeit bietet eine Fülle feinsinniger Beobachtungen, und mit Vergnügen folgt man einer so gelehrten, so scharf sehenden und urteilenden Führerin. Wenn das Gesamtergebnis gleichwohl nicht befriedigt, dem Bilde des Künstlers die Geschlossenheit, Klarheit und Notwendigkeit fehlen, der Eindruck der Willkür in der Formulirung der Probleme wie der Beweisführung entsteht, so liegt das an der Auffassung und Methode der Forschung, die heute weit verbreitet und überschätzt erscheinen, dennoch an einem prinzipiellen Mangel, zum mindesten an großer Einseitigkeit leiden. Donatello und sein Oeuvre werden gleichsam unter eine Glasglocke gesetzt. Losgelöst aus dem Leben und der Kultur seiner Zeit, deren mitbestimmender Faktor er doch gewesen ist, aus seinen historischen Voraussetzungen, wird er unter die Lupe genommen, fein säuberlich nach gewissen gegebenen, gleichsam autoritativ abgestempelten Kategorien, wie Raum, Funktion, Form, Flächenskulptur, Frontalansicht usw. zergliedert und beschrieben. Und das Facit? — Ein anatomisches Präparat, keine Entwicklungsgeschichte oder Darstellung des „künstlerischen Werdeganges“, wie beabsichtigt war, allenfalls nur Ansätze, Materialien zu einer solchen. „Deskription“ ist aber nicht Endzweck weder der Kunstgeschichte noch jedweder anderen Geschichte. Dieser Standpunkt oder diese Methode, „registrirend hinter den Ereignissen herzulaufen“, — im Grunde ein materialistischer — den die Geschichtswissenschaft (wie die Philosophie) längst aufgegeben hat, ist gerade in der Kunstgeschichte von besonderem Übel. Auch bewegt sich die Verfasserin mit ihrer Betrachtungsweise nicht, wie sie vermeint, auf neuen Bahnen, vielmehr sind es die alten, seit Morelli-Lermolieff zum Überdruße ausgetretenen.

Hat man bisher Stilzusammenhänge zwischen Michelagniolo und Donatello zumeist in der Plastik angenommen, so wird seit dem Momente, da Donatello auch auf dem Gebiete der „dekorativen Architektur“, meist auf Kosten Michelozzos, eine selbständige, für die Folgezeit entscheidende Tätigkeit zugeschrieben wird, auch auf diesem ein Kausalverhältnis zwischen beiden Heroen stabilirt.[1]) Nach Herrn von Geymüller (San Giorgiowerk Michelagniolo p. 52) ist „wie in der Skulptur“, so auch in „einigen Architekturformen der Einfluß Donatellos klar nachweisbar“ (sic); und zwar macht dieser der Influenztheorie allzu sehr huldigende Gelehrte zum Beweise seiner These auf zwei Dinge aufmerksam: 1. Sollen „die schlanken Docken an den Ecken der Piedestale“ an der sixtinischen Decke „genau denen am Sockel der Judith Donatellos entlehnt sein“. Und 2. findet er, daß „die Art wie Donatello in Tabernakel der Annunziata in Santa Croce und anderswo“ — (hätte doch von Geymüller dieses „anderswo“ nur genauer bestimmt!) — „mit der Architektur umgeht, in jener Zeit ebenso einzig dasteht, wie

[1]) Von Geymüller behauptet, im Garten von San Marco sei unter Bertoldo „auch Architektur gelehrt“ worden. Die eine Stelle, die er zum Beweise dafür anführt, Vasari III. p. 272, spricht überhaupt davon nicht (wohl falsches Citat?), und die andere im Ragionamento secondo VIII p. 117 beweist nichts; denn in dem arrangirten Zwiegespräche Vasaris mit seinem Fürsten wird die architettura neben der pittura und scultura nur zur Vollständigkeit, in literarisch-enkomiastischem Sinne genannt, historische Genauigkeit wurde dabei nicht beabsichtigt. Will man doch darauf Gewicht legen, weil „architettura“ nun einmal dasteht, so müßte man folgerichtig zugeben, daß Vasaris eigener ausführlicher Bericht von der Scuola di San Marco und ihrem Betriebe in den Vite di Torrigiani und di Michelagniolo mit seinem Ragionamento nicht übereinstimme, denn dort erzählt er nur von Bildhauern und Malern als Eleven des Gartens.

ihre Behandlung von Seiten Michelangelos an der Decke der Sixtina, und seinen (wessen?) Drang nach Unabhängigkeit stärken mußte." — Ad I würde ich Bedenken tragen, auf Grund von so vagen und nebensächlichen Dingen eine so schwerwiegende allgemeine Behauptung zu konstruiren. Nun ergibt aber eine Vergleichung, daß hier überhaupt keine Übereinstimmung besteht. Donatellos Balausterstäbe, z. B. am Sockel, am Fußgestell der Judith sowie an der Basis des Marzocco (wenn anders die beiden letzteren von ihm herrühren) — differiren untereinander. Michelagniolos der Sichtbarkeit halber vergoldete Balausterstäbe an der Sixtina, übrigens auch nicht untereinander gleich, besitzen eine andere Bildung wie jene. Sie sind zwar schlank, aber weit kraftvoller und wuchtiger; ihre Ausladung ist energischer und impulsiver, desgleichen ihre Einziehung und Bindung in der Mitte, da wo gleichsam die Charniere sitzen. An den Enden, wo die Stäbe an die Deckplatte anstoßen, hat sich Michelagniolo mit je einem Gliede zur Überleitung (Donatello mit je zweien) begnügt. Donatello zeigt dagegen zierlichere, gestrecktere Formen (mit Ausnahme der Marzoccobasis). Das Verbindungsband in der Mitte gliedert sich wie bei Michelagniolo dreifach, doch ist der Eindruck des Ganzen schwächlicher und lahmer. Eben auch in solchen Kleinigkeiten, bei denen Zufall doch nicht ausgeschlossen ist, und die m. E. für den Nachweis eines generellen Zusammenhanges unverwendbar sind, macht sich der Unterschied im Stilgefühle des Quattro- und Cinquecento, im besonderen zwischen Donatello und Michelagniolo bemerkbar. Übrigens sind die Docken der Sixtina die Vorstufe zu späteren Verwendungen dieses Motives, das sich mehrfach findet z. B. in der Cappella Medici, in der Empore von San Lorenzo, in der Bibliothek daselbst, Innenraum (vergl. G. I. Rossi biblioteca Mediceo-Laurenziana 1739).

Was den zweiten Punkt anlangt, so würde, selbst Donatellos angebliche architektonische Freiheit zugegeben, doch nur eine Analogie bestehen, ein Parallelismus, der vielleicht auf gleiche Sinnesart oder Veranlagung, aber noch nicht auf Formenübertragung schließen ließe; ganz abgesehen davon daß ein Tertium comparationis zwischen der Sixtinaarchitektur und der des Tabernakels von Santa Croce beim besten Willen nicht zu konstruiren ist. Somit steht der Beweis für die Behauptung, Michelagniolo sei von auch Donatello in der Architektur beeinflußt worden, zur Zeit noch aus.[1])

Steinmann endlich (Sixtinawerk 213 II. p. 274 und passim) führt in der Sixtina eine ganze Reihe von Gestalten auf „Anregungen" Donatello zurück. Allein schließlich muß er selbst zugeben, daß die Auffassung und Ausführung eines selbst gemeinsamen Motives bei Michelagniolo allemal grundverschieden von der Donatello ist. Was will alsdann aber noch eine „Identität" oder „Entlehnung" bedeuten? Diese hätte doch in jedem Falle als tatsächlich nachgewiesen werden müssen. Aus der abweichenden Gestaltung müßte man eher auf eine Ablehnung und Kritik dessen schließen, was andere, Zeitgenossen oder Vorgänger, daraus gemacht haben.

[1]) Eher abhängig von Donatello sind Castagnos plumpe und kurze Balausterstäbe am Ehrenmale Niccolos da Tolentino. Würde es übrigens nicht verkehrt sein, das Vorkommen von Schuppen auf dem gemalten Sarkophagdeckel hier und später an den Mediceersarkophagen miteinander in Beziehung zu setzen? Gleichwohl tut dies v. Geymüller mit einem analogen Motive in bezug auf Donatello-Michelagniolo.

VIERTES KAPITEL.

XIII. Die Kentauernschlacht.

Florenz. Casa Buonarroti Nr. 12. Getöntes Marmorrelief; c. 89,5 × 79,7 cm. Die eigentliche Bildfläche beträgt c. 87,5 × 63 cm. An drei Seiten ein schmaler ungleicher Rand, deren unterster als Felsboden behauen ist und in stärkster Erhebung vortritt. Die beiden senkrechten, c. 2 cm breit, sind geglättet. An der oberen Breitseite ist ein Marmorstreifen von etwa 14 cm Breite mitsamt dem Rande weggeschlagen. Das muß im Laufe der Arbeit geschehen sein, denn der Rand an den Schmalseiten rechts und links ist stehen geblieben. Diese Beobachtung führt zu der Vermutung, daß ursprünglich der Künstler oberhalb des Eurytion noch eine Figurenreihe projektirt, sie vielleicht auch schon angelegt, dann aber aus irgend einem Grunde wieder beseitigt hat, vielleicht weil ihm das (fast quadratische) Format der Tafel nicht behagte, oder auch zu Gunsten der größeren Klarheit und Einheitlichkeit der Komposition, besonders um die Mittelgruppe besser wirken zu lassen. Möglicherweise hängt damit auch die Nichtvollendung des Reliefs zusammen, denn die Ansicht, Michelagniolo habe damals in bezug auf die Durchbildung der Gestalten noch nicht mehr zu geben vermocht (Wölfflin), erledigt sich gerade durch die wundervolle Behandlung des Nackten bei den Hauptkämpfern, die das bisher von der zeitgenössischen Kunst darin Geleistete hinter sich läßt.

Die Tafel enthält im Ganzen 25 Figuren, je elf zu beiden Seiten der mittleren, darunter mindestens sieben Frauen, vier auf der linken, drei auf der rechten Seite. Eine von ihnen, die im Vordergrunde, ist in ganzer Figur sichtbar, die übrigen nur mit den Köpfen und teilweise noch mit dem Oberkörper. Nun erwähnt Hygins zweite Fabel von Peirithoos und Hippodameia „die Frauen" (Plural!) und „den Streit der Kentauern" (wieder Plural!), — was dem Tatbestande auf dem Relief entsprechen würde; die ihr vorangehende Erzählung aber nur eine einzige, nämlich die Deianira, daneben den Herkules, den Eurytion und des letzteren Brüder;[1]) Condivi den Raub

[1]) Hygin fab. 23: Hercules cum in hospitium ad Dexamenum regem venisset eiusque filiam Deianiram devirginasset fidemque dedisset se eam uxorem ducturum, post discessum eius Eurytion, Ixionis et Nubis filius, centaurus petit Deianiram uxorem; cuius pater vim timens, pollicitus est se daturum. Die constituto venit cum fratribus ad nuptias, Hercules intervenit et Centaurum interfecit, suam speratam abduxit.

Item aliis in nuptiis Pirithous Hippodamiam Adrasti filiam cum uxorem duceret, vino pleni Centauri conati sunt rapere uxores Lapithis; eos centauri multos interfecerunt, ab ipsis interierunt. Wickhoff: Mitteil. d. Inst. f. Öst. Gesch. Forschung Bd. 3 (1882).

der Deianira und den Streit der Kentauern. Übereinstimmung zwischen der Überlieferung, der Darstellung des Reliefes wie des Biographen wird allein durch die Annahme erzielt, daß hier eine Verschmelzung beider Berichte Hygins stattgefunden habe; und für eine solche selbständige Behandlung antiker Stoffe lassen sich ja genügend Beispiele aus der zeitgenössischen Kunst wie aus Michelagniolos Produktion selbst anführen. An sich können Condivis Worte in diesem Falle weniger Gewicht beanspruchen, Vasaris — keines. Jener schrieb, ohne das Relief je selbst gesehen zu haben. Es war a. 1534 in der Casa Buonarroti zu Florenz verblieben. Dort suchte es Vasari, erst auf Anregung Condivis, zwischen 1553 und 1567 auf und mochte dabei der ersten Fabel Hygins von Herkules gedenken. Condivi berichtet nach Hörensagen, als Michelagniolo bei der Hergabe der für die Biographie nötigen Daten sich auch dieser Jugendarbeit erinnerte. (Daher udirlo dire, die Presentia riuede, cognosce!) Somit besteht die Möglichkeit, daß auch dem Künstler das Sujet nur noch in allgemeinen Zügen gegenwärtig war. Zudem war ihm (oder seinem Biographen) in diesem Zusammenhange der Gegenstand des Werkes relativ gleichgültig. Condivi hatte allein Michelagniolos Verhältnis zu Lorenzo il Magnifico und dessen Familiaren zu schildern und dabei die Selbständigkeit und Frühreife seines Helden zu betonen.

Mit vollem Rechte haben verschiedene Forscher auf die innige Verwandtschaft zwischen Michelagniolos Marmorrelief und Bertoldos Arbeiten, in erster Linie mit dessen Reiterschlacht hingewiesen.[1]) Wenn aber Bode (Flor. Bildh. d. Ren. p. 328ff.) zum Zeugnisse dessen „die Ausfüllung der ganzen Fläche bis an den Rand mit Figuren", und „die reihenweise Anordnung derselben übereinander" hervorhebt, so sind das nicht spezifische Eigenheiten Bertoldos; vielmehr gehen diese auf die antike Sarkophagplastik zurück, die beide Künstler vor Augen hatten. Ich finde sogar, daß Michelagniolo sich in der Beziehung weit energischer an die Antike gehalten hat als sein Lehrer. Und vollends die Betonung der Mitte durch die Heraushebung des Helden, die stehenden Figuren in den Ecken „als Pfeiler" zum Abschlusse des Ganzen können gewiß nicht als „nicht zufällige Übereinstimmungen" zwischen beiden angeführt werden. Bertoldos Relief versagt nämlich in der Beziehung gänzlich. In ihm fehlt jede schärfere Accentuirung der Komposition. Dafür eine hastige Bewegung von links nach rechts, die sicherlich in der antiken Vorlage schon gegeben war, aber durch die Bertoldo eigene Körperbehandlung noch ausgesprochener wirkt; ein unruhiges, in die Breite zerfließendes Kampfgewoge, ein gleichwertiges Nebeneinander vieler Motive ohne rechte Einheit und Gliederung. Bode muß selbst zugeben, daß die Eckfiguren (oder „Pfeiler") des

---

p. 419 ist merkwürdigerweise auf Hygins Version, die er kannte, nicht weiter eingegangen. Ovid Met. XII. 210ff. ist als Quelle Michelagniolos bezw. Polizians abzuweisen. Vergl. Strzygowsky, Jahrb. f. K. Pr. K. XII.

[1]) Vergl. Text p. 75. 103 f. 108. Die Reiterschlacht, ein Erzrelief, ist nach einem antiken Marmorsarkophage gearbeitet, der heute im Campo Santo zu Pisa sich befindet, wohin er aus San Zeno gekommen ist. Ob er zu Bertoldos Zeit im Besitze der Medici und im Garten von San Marco war? Damals war er unverletzt, heute fehlt ihm das ganze Mittelstück, das mit Hilfe von Bertoldos Replik ergänzt werden könnte. Bei meinem letzten Besuche Pisas (Herbst 1902) wollte mir scheinen, als seien die Beschädigungen des Sarkophages, der mal wieder den Platz gewechselt hat und sich gegenwärtig an der Nordwand (östliche Hälfte Nr. XXXII) befindet, weiter vorgeschritten, — kein Wunder bei der umfangreichen „Restaurirtätigkeit", die dieser ehrwürdige Ort erleidet. Bertoldo hat die Scene — ob gerade ein Kampf zwischen Troern und Griechen um Helena dargestellt ist (Wickhoff), fragt sich; eher ein solcher zwischen Römern und Dakern im Sinne der Reliefs der Trajanssäule — im Einzelnen verändert. Doch vermag ich dem nicht so große Bedeutung beizumessen wie Semrau (Donatellos Kanzel in San Lorenzo p. 196ff.). Erfinden war nicht Bertoldos starke Seite.

antiken Sarkophages „bei Bertoldo außerhalb der Hauptdarstellung“ sich befinden. Sind sie dagegen bei Michelagniolo „hervorragende Figuren in der dramatischen Komposition“ geworden, so läge doch eher der Schluß nahe, dieser habe direkt nach dem Sarkophage, nicht nach einer bronzenen Reproduktion gearbeitet. Aber die Vergleichung lehrt, daß zwischen jenen und Michelagniolos Hauptkämpfern im Kentauernrelief überhaupt kein Zusammenhang besteht; und vollends Bodes Versuche, für gewisse Gestalten aus des Meisters Frühzeit bestimmte Arbeiten des Lehrers als Vorlagen glaublich zu machen, erscheinen ebenso mißglückt, als wenn Prof. Robert (- Strzygowsky) allerlei „Anklänge“ an antike Motive herausfindet, allerdings, wie er vorsichtig hinzusetzt, „unter starker Umgestaltung“ (Jahrb. f. K. Pr. K. XII. p. 217). Nach Bode sei Bertoldos Bellerophon (l. c. p. 330) „direkt das Vorbild zu der schönsten Figur Michelagniolos im Kentauernkampf“, dem Herkules-Peirithoos gewesen. Man lege beide nebeneinander, welch fundamentaler Unterschied und vor allem welche Überlegenheit Michelagniolos! Auch gegen die Zusammenstellung des Bacchus Michelagniolos mit dem Arion, des David von 1504 mit der Berliner Herkulesstatuette, (nach Bode ein Werk Bertoldos), möchte ich Einspruch erheben. Rechnet man nun hinzu, daß nach anderen Gelehrten Donatellos heiliger Georg dem Künstler beim David vorgeschwebt habe, dann wieder (Bode p. 323) Michelagniolos „David in dem“ (meiner Meinung nach unächten) „Apollo des Liphartreliefs“ und schließlich im Bodeschen (ebenso unächten) Apollo (p. 325) „vorgeahnt“ erscheine, so kann man nur fragen, was bleibt bei all diesen „Influenzen“ für Michelagniolo noch übrig? Verwandtschaft oder Ähnlichkeit von Kunstwerken im Motive, deren Konstatirung für das Verständnis unleugbar von Wert, häufig genug aber durch den Charakter der Aufgabe bedingt ist, berechtigt noch lange nicht zur Annahme eines direkten Abhängigkeitsverhältnisses. Dazu bedarf es anderer Beweise. Immerhin, darin stimme ich Bode zu, hafteten Bertoldos Arbeiten (wie die Antiken der Medici) tief in Michelagniolos Gedächtnisse, boten ihm fruchtbare Anregungen, die er verarbeitete, an die er zuweilen auch bei der eigenen Produktion wieder anknüpfte. Diese ist aber von Anfang an so überlegen wie original gewesen.

XIV. Die Madonna an der Treppe.

Florenz. Casa Buonarroti Nr. 72. Getöntes Marmorrelief, dessen Bildfläche 37,5 × 54,2 cm beträgt. Dicht daneben hängt die gute Bronzekopie, die Leonardo Buonarroti hatte anfertigen lassen (Nr. 75), von unbekanntem Autor. Gian Bologna, der genannt wird, kommt nicht in Betracht. Auch sonst existiren noch Nachbildungen in Stuck: z. B. eine in Berlin (Nr. 210), schwarz bemalt, die aber so schlecht herausgekommen ist, daß sie Anlaß zu der falschen Beschreibung im offiziellen Kataloge von 1888 (p. 65) gegeben hat. Dem Werke fehlt (wie der Kentauernschlacht) die letzte Hand. Besonders der Hintergrund mit den Putten ist unvollendet, dann die Haare Mariae überm Scheitel und die des Kindes. Am Gesichte und an den Füßen der Madonna werden die zarten Strichlagen des Zahneisens bemerkbar, die an Crayonmanier erinnern. Bei der Deutung des Reliefs sind Zweifel entstanden: So über die Haltung und Tätigkeit der Maria; ferner ob das Kind Zugang zur Brust der Mutter suche und erhalte, also trinke, oder schlafe? Wie dieses aber mit der einen Wange an der

zwar entblößten Brust anliegt, kann es unmöglich trinken; aber es hat getrunken und beim Einschlafen die Brustwarze verloren. Von den vier Knaben hinten ist der vierte rechts bisher regelmässig übersehen worden, mit Ausnahme von Wölfflin, der aber m. E. von allen vier eine unrichtige Erklärung gibt. Die beiden oben auf der Treppe z. B. „fassen sich" keinesfalls „mit erhobenen Händen an" noch „zanken" noch „tanzen" sie; dazu müßten ihre Bewegungen andere sein.

Auch bei dieser Arbeit soll Michelagniolo eine Legion von Influenzen erfahren haben, so daß die Frage nach der Abhängigkeit zur Zeit eine recht komplizirte geworden ist.[1]) Prüfen wir diese im Einzelnen:

1. Allgemein wird, im Anschlusse an R. Borghini (il Riposo p. 511 ed. 1584) und Vasari IX. 6, in der Madonna an der Treppe Art und Vorbild Donatellos erkannt. Speziell verschiedene Madonnenreliefs seien erhalten, bei denen „diese Beziehung deutlich auf der Hand liegt" (Bode p. 331f.). Leider werden diese nicht genannt; ich wenigstens kenne keine originale Darstellung von diesem Künstler, die mit Erfolg hier herangezogen werden könnte. Die große Madonnenstatue im Santo zu Padua, in der Ausführung wohl von anderer Hand, paßt nach Form und Inhalt so wenig wie die Jungfrau in der Verkündigung in Sta. Croce zu Florenz. Die sog. Madonna Pazzi in Berlin, eine Halbfigur innerhalb eines perspektivisch angelegten Fensters, der trefflichen Behandlung nach unzweifelhaft eine eigenhändige Arbeit Donatellos, erscheint der Madonna an der Treppe gegenüber als (relativ) dumpf befangen, eckig in der Bewegung und hart in der Modellirung. Und in noch höherem Maße gilt dies von der Madonna am Dome von Siena, gleichwohl ein Werk von ernstem, feierlichem Charakter, aber nicht von Donatello oder von Michelozzo, vielmehr von einem unbekannten Gehilfen, der unter der Einwirkung der beiden genannten Meister stand — (etwa Pagno di Lapo Portigiani?) —: Maria (wie auch das Kind) mit altertümlichem ornamentirtem Nimbus, der weit über den Rand des Tondo hervorsteht und eine andere Form als auf der Tafel Michelagniolos zeigt. Donatello hat in seinen Madonnenreliefs stets die Jungfrau in Halbfigur dargestellt, gewiß ein tiefgehender Unterschied. Auch die Knaben im Hintergrunde auf Michelagniolos Relief sind nach Bewegung und Körperbildung nicht von Donatellos Art und mit denen in Prato, an der Domcantoria zu Florenz oder im Santo nicht zu vergleichen.

So habe Michelagniolo wenigstens in der Technik seinen großen Vorgänger nachgeahmt.

Wohl hat Donatello von seinem frühesten Relief, das sich nachweisen läßt, der Befreiung der kappadokischen Königstochter unter dem hl. Georg von 1416 an, die flache Behandlung, — rilievo schiacciato nennt sie Vasari — häufigst und mit Vorliebe angewendet, aber er hat sie weder erfunden noch ausschließlich geübt. Diese konnte Michelagniolo mehrfach in Florenz studiren. Wie aber diese Technik hier entgegentritt, als das Resultat eines bestimmten künstlerischen Wollens, einer malerisch stimmungsvollen Wirkung zu Liebe, scheint sie mir eher durch antike Intaglios der mediceischen Sammlung hervorgerufen worden zu sein. Gerade die zarte, zerfließende Linienführung konnte der junge Meister an ihnen beobachten, — eccetto che vi si vede più gratia e più disegno, sagt zutreffend Vasari und nennt damit Eigenschaften, die Donatello nicht in dem Maaße besaß. Wölfflin (Jugendwerke) macht, als auf eine Donatellosche Eigentümlichkeit, auf die vielen, dünnen, langhinlaufenden Falten, die

[1]) Vergl. für das Folgende Bode. Flor. Bildhauer der Renaissance (cap. II—V. IX. X), wo ein höchst dankenswertes reiches Anschauungsmaterial geboten wird; doch vermag ich zu meinem Bedauern nicht allen Zuweisungen dieses trefflichen Kenners zuzustimmen.

sich „leicht ineinander verwirren", aufmerksam. Aber auch Bertoldo, der für Michelagniolo doch am nächsten liegt, kennt sie (z. B. Reiterschlacht), und weder bei diesem noch bei Donatello „verwirren sie sich leicht ineinander". Aus den Paduaner Reliefs — (aber auch die Freistatuen des Santo sind mit heranzuziehen) —, die jedoch Michelagniolo damals kaum gesehen haben dürfte, ergibt sich eine ganz verschiedene Gewandbehandlung. So reich dort die Motive, so klar ihre Durchführung, — was man von der Treppenmadonna nicht ohne weiteres sagen kann. Die einzelnen Falten ferner treten dort viel stärker hervor und erscheinen an den Leibern in regelmäßigen, parallelen Streifen allemal bis zur Erde herabgeführt, ohne daß sie sich also, wie bei Michelagniolo, ineinander verlören, und vor allem ohne die so eigenartig wie in Thon modellirten Flächenpartien (z. B. an Oberarm und Schenkeln). Eher könnte man auf Donatellos Verkündigung oder auf seine Sieneser Schöpfungen zurückgreifen, aber auch sie passen nicht recht. Übrigens findet sich dieselbe undulirende oder schlängelnde Gewandbehandlung, nur entwickelter, mit kräftigeren Accenten durchsetzt, am Engel und am hl. Petronius von der Arca di San Domenico in Bologna, (gleich als hätte Michelagniolo schon vorher den Einfluß Quercias erfahren).

---

2. Einen Beweis, wie sehr Michelagniolo bei der Madonna an der Treppe „im Banne der Vergangenheit und fremdem Einflusse unterworfen" gewesen war, findet Steinmann (Michelagniolos Madonnenideal Zeitschrift f. Bild. Kunst N. F. VII.)[1]) in der Anwendung des Nimbus. In der Tat, außer bei diesem Werke kommt er nirgends wieder[2]) vor und erscheint, gerade im Hinblick auf seine Form in der zweiten Hälfte des Quattrocentos sonst, von besonderer Strenge. Um Beispiele für diesen Glorienschein zu erhalten, müßte man schon in die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, ja bis ins Trecento zurückgehen.

Eine statistische Übersicht der erhaltenen Monumente ergibt nun, daß eine durchgehende Gepflogenheit im Gebrauche des Nimbus im Quattrocento nicht existirte, ja nicht einmal beim einzelnen Meister. Vielleicht daß zu scheiden wäre zwischen feierlichen Darstellungen der Maria mit dem Kinde und solchen mehr erzählenden Genres; aber auch da herrscht bunte Mannigfaltigkeit; und die Frage, welche Absichten im Einzelfalle maßgebend waren, ob theologische oder künstlerische oder der Zufall, erscheint noch nicht spruchreif. Ghiberti[3]) wendet nie den Nimbus an, weder auf Reliefs noch bei Statuen — (wie auch vorher Orcagna (Tabernakel von Orsanmichele) und Nanni di Banco nicht). Willkürlich erscheint auch Donatellos Verfahren, und es bedürfte in jedem einzelnen Falle einer Untersuchung der Gründe, die ihn zum Anbringen oder Weglassen des Scheines veranlaßt haben könnten. Soweit ich das Material kenne, fehlt der Nimbus durchweg auf den wenigen unbestritten ächten Madonnenreliefs Donatellos (ebenso wie bei Bertoldo), mit alleiniger Ausnahme der kleinen Madonna im Hintergrunde des Reliefs des Kindes, das für die Unschuld seiner Mutter zeugt (Santo), dessen Ausführung aber (also auch der Schein?) von anderer Hand ist. Seltener, mehr als Nebensache, begegnet er auf seinen Frühwerken. Seit dem vierten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts und besonders auf den

---

[1]) H. Mendelsohn: Der Heiligenschein in der ital. Malerei seit Giotto — erschöpft das Thema bei weitem nicht.

[2]) Der Nimbus über dem Christus in der Minerva zu Rom kommt wie der Bronzeschurz auf die Rechnung des modernen Bekleidungskünstlers.

[3]) Mit der Zuweisung der thronenden Madonna, Entwurf zu einer Plakette, an Ghiberti (Berlin) dürfte Bode keinen allgemeinen Beifall finden.

letzten Schöpfungen des Meisters in San Lorenzo und im Santo, desgleichen in den Madonnendarstellungen seiner Schule und seiner Nachahmer nimmt seine Verwendung ständig zu, ohne je ausschließlich zu werden.[1]) Im Alterstile dreht sich das Verhältnis eher um. In den historischen Scenen bleibt er vielmehr fort, bei den Madonnen und Heiligen dagegen wird er meist beibehalten.

Ebenso verschieden ist die Gestalt des Glorienscheines. In der älteren Kunst begegnet eine große, oft kreisrunde Scheibe, die hinter dem Kopfe, parallel mit ihm steht und diesen bald weniger bald mehr überragt. So meist bei Donatello, namentlich in den eigenhändigen Arbeiten bis Ende der zwanziger Jahre. — (Mit Ausnahme jedoch der Kreuznimben an der Trinität von Orsanmichele, (wenn von ihm!). Man beachte auch noch in der Sakristei von San Lorenzo die massige, runde Schädelform der Heiligen von Stuck, die mit der der Nimben korrespondirt und die Wirkung verstärkt.) — Weiter bei Desiderio da Settignano z. B. an der Madonna seines Hauptwerkes, des Grabmales Marsuppini, und im Christus und Johannes, einem Rundrelief, das Vasari erwähnt, und das sich jetzt in französischem Besitz befindet (Bode Nr. 102). Häufig bei Luca della Robbia (Grabmal Federighi, Apostel der cappella Pazzi, viele, doch nicht alle Madonnen), bei Mino da Fiesole (Grabmal des conte Ugo), auch bei Rossellino (Piccolominialtar, Tondo in Berlin) usw. Von dieser Art ist auch der Nimbus auf der Madonna an der Treppe; und die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit besteht, daß der junge Michelagniolo ihn auf seinen Effekt hin z. B. in der Sakristei von San Lorenzo studirt habe, also eine Nachahmung Donatellos, oder wenigstens Übereinstimmung mit ihm vorläge. Auch das naive Übergreifen der Scheibe über den Rand der Bildfläche ist eine häufige Erscheinung, gerade bei der älteren Form. (Madonna im Santo, in Siena [vergl. Bode Nr. 14. 41—44], Grabmal Ugo [Mino], Grabmal Portogallo und Maria von Aragon [Rossellino] u. a. m.)

Seit der Mitte des Quattrocentos ändern sich allmählich Stellung und Aussehn des Scheines. So reicht er nicht mehr so tief, bis in den Nacken hinunter und wie als Folie für den Kopf; vielmehr wird er höher gehoben, zierlicher und vor allem

---

[1]) So kommt er z. B. vor am Löwen auf der Basis des hl. Markus in Orsanmichele und an der Trinität der Thomas- und Christus-Nische ebendort; aber nicht, charakteristischerweise, an der Madonna der Grabmäler Johannes' XXIII. und Brancacci, (die meist von Michelozzo stammen). Die Aureolen über den Evangelistenstatuen der Fassade, jetzt im Langschiffe des Domes von Florenz sind spätere Zusätze. — Die Evangelisten, San Lorenzo und Santo Stefano, die Patrone der Casa Medici von Stuck sowie die Heiligenpaare auf den Erztüren der Sakristei von San Lorenzo haben die Aureole (äußerst flach); ebenso auf den Kanzelreliefs daselbst in den Scenen: Christus im Limbus, Kreuzabnahme, Auferstehung, Himmelfahrt — durchweg alle heiligen Personen (incl. Christus). Dagegen fehlt sie auf der Grablegung (wie auch auf der in Rom) und auf der Kreuzigung. Auf letzterer erscheinen merkwürdigerweise Christus und Maria ohne, dagegen die so leidenschaftlich sich geberdende Frau auf der linken Seite mit dem Nimbus. Vorhanden ist er auf der Geißelung im Louvre (auf der Berliner nicht) und auf der Beweinung in London. Im Santo befindet er sich: über dem großen Crucifixus — (in Tellerform und wohl ursprünglich (?); bei dem in Sta. Croce zu Florenz ein späterer Zusatz) — auf dem Eccehomo — (bei Christus und den Engeln als einfache unverkürzte Scheibe) —, beim Christus auf dem Grabe (Kreuzform), bei einzelnen (nicht allen) Putten, sogar bei den vier Evangelistensymbolen, und zwar reich verziert. Die große sitzende Madonna hat statt der Glorie die Krone, aber der Seraphimkopf, der auf ihrer Brust wie eine Agraffe den Mantel zusammenhält, ferner dasselbe Schmuckstück auf dem Diakonengewand des hl. Daniele haben einen Nimbus usw. usw. Aus seinem Vorkommen oder Fehlen, seiner Gestalt, Lage, Ornamentation usw. lassen sich demnach nur Schlüsse auf die Entstehungszeit, namentlich auch auf die Beteiligung und Eigenart von Gehilfen herleiten, die Donatello bei seinen Schöpfungen gewähren ließ oder — lassen mußte.

leichter gestaltet. Der zunehmende Geschmack an reizvoller Dekoration bemächtigt sich auch seiner. Man bringt allerlei Ornamente auf ihm an, — erhabene, flache, vertiefte Blatt- und Linienmotive, Rippen, Kreuze usw., — benutzt, einer farbig malerischen Wirkung zu Liebe, verschiedenes Material: Bronzenimben über Marmorköpfen, musivische Einlagen, Vergoldung und Tönung usw. Endlich die runde Scheibe wird zur eleganten, perspektivisch verkürzten, häufig raffinirt verzierten Ellipse, die als ziemlich äußerliche Zutat, (also auch fehlen könnte), quer über dem Scheitel der Köpfe thront.[1])

Gerade zur Zeit der Anfänge Michelagniolos war diese Entwicklung auf dem Höhepunkt angelangt, speziell sein Lehrer Bertoldo bot ihm darin ein mustergültiges Beispiel. Wenn trotzdem der junge Meister die schwere altertümliche Form, ganz im Gegensatze zu der zarten und weichen Behandlung seines Reliefs sonst, wählte, so geschah das eben einer bestimmten Wirkung zuliebe und nicht aus purem Nachahmungstriebe.

---

3. Wie Donatello so hat auch Bertoldo nichts, was der Arbeit seines Schülers hätte zum Vorbilde dienen können. „Die große, anmutige Plakette" einer aufrecht stehenden Madonna, die von einem Reigen musizirender Engel umgeben, ihr Kind auf dem Arme hält, im Louvre befindlich (Bode Nr. 125), ein roher Wachsausguß, dem die Ciselirung fehlt, kann doch im Ernste nicht mit der Madonna an der Treppe verglichen werden. Maria mit scharf geschnittenem Profile und in langer Gewandung, doch sind Unterarme und Füße entblößt, steht mit gekreuzten Beinen auf den Fußspitzen, (vergl. das analoge Motiv beim sog. Arion), was ihrer Haltung etwas schwächliches, geradezu manierirt tänzelndes verleiht.[2]) Weder herrscht in beiden Reliefs Übereinstimmung in bezug auf das „malerische Flachrelief" noch in der Bewegung und Durchbildung der Körper noch im Detail (z. B. in der Gewandung); auch konnten die nackten Füße, an deren Knöcheln das Kleid sich umkrempelnd, scharf absetzt, eine bei Bertoldo häufiger zu beobachtende Eigentümlichkeit — (vergl. z. B. die „Gefangenen" und Viktorien der Reiterschlacht, die Kreuzigung usw.) — Michelagniolo keinen Anhaltspunkt gewähren. Bode vermutet (p. 331), ohne es gerade beweisen zu können, „daß es die eine oder andere Madonnenkomposition Bertoldos gab, die diesem Relief (Michelagniolos) viel näher stand". Möglich, einstweilen aber unbekannt. Wenn doch wenigstens dafür (wie z. B. bei der Frage nach dem Prototyp des Dreyfuß'schen Madonnenreliefs vergl. Nr. XIV. 5.) die Spur einer Existenzmöglichkeit vorhanden wäre!

---

[1]) Donatello kennt bereits die leichtere, nicht so tief herabreichende, dann die verkürzte, elliptische, reich verzierte Form. Z. B. im Santo. Ist diese dort etwa auf norditaliänischen (paduanischen) Einfluß zurückzuführen? (vergl. den Nimbus Christi auf einer Schaumünze des Matteo de Pasti (Friedländer III. 12); aber auch den bei Michelozzo am Johannes des Silberaltares; doch nicht auf seiner Täuferstatue in Santissima Annunziata.) — Die allmähliche Verschiebung bezw. Verkürzung und Dekorirung des Nimbus läßt sich allgemeiner etwa von Mino da Fiesole an beobachten (Altar der Badia, Grabmal Salutati). Besonders gefällige Wirkungen wissen zu erzielen Rossellino (Johannes Baptista im Besitze H. Hainauers), Benedetto da Majano (doch seltener, vergl. die Thonstatue in Berlin), die unbekannten Schöpfer der sonst dem Desiderio zugeschriebenen Reliefs (Bode Nr. 84/85) sowie der heil. Caecilie in London, endlich Verrocchio. — Unvergleichlich schön ist dessen Nimbus über dem Christus in Orsanmichele und in der Taufe — und Bertoldo (Kreuzigung im Bargello). Ganz manierirt ist A. Sansovino (in St. Agostino zu Rom, wenn von ihm; doch ihm wohl zuzutrauen).

[2]) Man beachte auch die hochinteressante Nische im Hintergrunde der Tafel, namentlich das Volutenmotiv mit Schlußstein als Abschluß der Wölbung. Das verrät Kenntnis der Architekturen Michelozzos-Donatellos (z. B. in Sta. Croce, San Miniato, im Santo). Nur ist alles zierlicher geworden.

4. Bei der Madonna an der Treppe ist auf antike Sepulcralreliefs verwiesen worden. Man sollte ganz bestimmte Denkmäler nennen, ehe die Behauptung auftritt, daß „Michelagniolos Grundschema" oder Formen irgend einem anderweitig „vernachlässigten" antiken Reste „nachgegangen sei". (Strzygowsky.) Der Gewinn, den Michelagniolo aus dem Studium der Alten zog, war wesentlich ein innerer, die Ausbildung und Erstarkung seiner Eigenart fördernder. Aber nie hat er „kopirt", weder eine Antike noch ein Renaissancewerk.

---

5. Nun wird dennoch auf ein Marmorrelief aufmerksam gemacht, angeblich von Desiderio da Settignano, heute im Besitze des Herrn G. Dreyfuß in Paris, das „unzweifelhaft" Michelagniolo gekannt und als Vorlage benutzt habe. (Bode Nr. 84.) Es stellt Maria in ganzer Figur, in scharfem Profile nach rechts, also nach der der Madonna an der Treppe entgegengesetzten Seite gerichtet, dar. Sie sitzt auf einem Steinwürfel, zwar nicht mit übereinandergeschlagenen Beinen (wie bei Michelagniolo), vielmehr stützt sie den linken Fuß auf einen nicht recht erkennbaren rundlichen Untersatz, der auf Wiederholungen zur „Kugel" (— runder Stein —) geworden ist. Leise und mit lächelndem Ausdrucke beugt sich die Jungfrau zu dem Kinde nieder, das auf ihrem Schoße ruht und ihr beide Händchen entgegenstreckt, ein liebreizendes Motiv im Sinne der bereits erwähnten quattrocentistischen Auffassung.

Zunächst kommt Desiderio da Settignano nicht als Autor des Dreyfußreliefs in Betracht. Der Ausführung halber. Die steife Haltung der Madonna mit ihrem seelenlosen Lächeln, die eckigen Bewegungen, namentlich des Armes, vor allem die fehlerhaften Proportionen der Darstellung — der Verfertiger wußte nicht recht den Raum zu berechnen — verhindern diese Zuweisung. Desiderio da Settignano war aber ein Meister, der einen ausgesprochenen Sinn für Schönheit und geschmackvolle Dekoration, für Anmut der Formen, für Rhythmus in Bewegung und Linienführung mit gesundem Naturalismus, mit richtiger Zeichnung und vorzüglichem Kompositionstalent verband. Die Pariser Tafel ist aber auch keine moderne Fälschung (Wölfflin), sondern ein ächtes Werk aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Gerade diese Darstellung oder besser dieses Motiv der Jungfrau mit dem Kinde muß nun in Florenz besonders beliebt gewesen sein; das beweist die Fülle von Nachbildungen, Kopien wie Repliken, die davon existiren und sich bis ins Cinquecento fortsetzen (nicht bloß bis gegen die Mitte des Quattrocentos hin). Bode hat das Verdienst, deren eine große Menge zusammengestellt zu haben (l. c.); die sämtlich in der Hauptsache übereinstimmen, in Einzelheiten, bisweilen auch in der Auffassung oft erheblich von einander abweichen. Sie alle, auch das Dreyfußrelief, gehen anscheinend auf einen Urtypus zurück, den sehr wohl Desiderio geschaffen haben kann, nicht Donatello[1]), der aber bisher nicht nachweisbar ist. Dieser hätte dann alle die Qualitäten besessen, die den besten Repliken gemeinsam sind. Unter diesen Nachbildungen und Wiederholungen ist hervorzuheben:

a) das Exemplar, von dem Wölfflin in Italien und im South Kensington Museum einen Abguß gesehen hat, das aber unmöglich weder die Vorlage für das strengere Dreyfußrelief gewesen noch seinerseits wieder über einer selbst schon Abweichungen

---

[1]) Seines zarteren Charakters halber; doch hebt die ganze Entwicklung des Madonnentypus im Quattrocento natürlich mit Donatello an. Wie dieser das Thema behandelt haben würde, zeigt vielleicht das großartige Marmorrelief in Boston (Bode Nr. 87); freilich wird es mir schwer, darin Donatellos eigene Hand und nicht vielmehr die eines späteren Künstlers zu sehen; ich kann allerdings nur nach der Abbildung urteilen.

enthaltenden Stucknachbildung des Dreyfuß'schen Marmors geformt worden sein kann; vielmehr scheint es zwar parallel mit jenem, aber von einem geschickteren und fortgeschritteneren Bildner nach dem verschollenen Originale angefertigt zu sein. Cinquecentistisch ist es freilich nicht; auch paßt das Motiv des aufgestützten Fußes bei der Madonna durchaus ins fünfzehnte Jahrhundert. (Beispiele dafür bei Bode p. 202.)

b) Verwandt erscheint es der schönen und der Qualität nach vorzüglicheren Replik, die Bode für das Berliner Museum (Nr. 85) erworben hat, und die, irre ich mich nicht, in der Tat etwas von dem Geiste und von der großzügigen Formenbehandlung der Hochrenaissance bekundet. Diese kann ganz gut zur Zeit Michelagniolos entstanden sein.

c) Zuletzt wäre die Zeichnung des Herrn John P. Heseltine in London zu nennen,[1]) die lange für einen Originalentwurf Michelagniolos (auch von Bode) gehalten worden ist. Wäre dies der Fall, so würde in der Tat der Nachweis erbracht sein, daß Michelagniolo das fragliche Relief nicht nur gekannt, — das mag ja immerhin der Fall gewesen sein —, sondern auch benutzt habe. Nun aber ist diese Zeichnung nicht von der Hand des jungen Meisters, von dessen Technik sie überhaupt, wie auch speziell von der im letzten Jahrzehnte des Quattrocentos total verschieden ist. Sie ist in der Art Baccios Bandinelli, nicht direkt von ihm, aber wohl in seinem Atelier entstanden, wo ein Abguß des Reliefs vorhanden gewesen sein mag, nach dem Bandinelli selbst gezeichnet hat (Blatt in den Uffizien). Wölfflins gelungene Ausführungen in der Beziehung (Z. f. b. K. 1893 p. 108 ff.), die ich vor dem Originale nachgeprüft habe, überheben mich jeder weiteren Ausführung.[2])

Schon die kurze Beschreibung des Dreyfuß-Reliefs oben ergibt eine von der Madonna an der Treppe verschiedene Darstellung. Nun aber fehlt auch die Übereinstimmung in der Formenbehandlung, Gewandung und Technik, in betreff der Haltung, der Geberden und der Anordnung von Mutter und Kind, endlich in bezug auf die Auffassung. Dort eine liebenswürdige Genrescene, hier bereits der hohe Stil des Cinquecento; dort keine rechte psychologische Vertiefung, hier ein „Stimmungsbild von ernst feierlichem Charakter". Und wie mit dem Relief Desiderios, so ist es mit allen bisher besprochenen, angeblichen Vorbildern Michelagniolos. Damit soll das Studium der antiken wie Florentiner Werke nicht geleugnet werden. Auch Michelagniolo erweist sich als ein Kind seiner Zeit, trotz aller relativen Reife, und, obwohl das Relief eben gerade kein „schülerhaftes Aussehn" macht (Wölfflin), als einen Lernenden. Er sucht erst noch den seinen Vorstellungen entsprechenden Kunstausdruck zu finden, tastet und schwankt. Fremden Einwirkungen ist er keineswegs unzugänglich, nimmt aber auch mit merkwürdigem Instinkte wieder nur das seinem Wesen Zusagende auf. Es wird nicht gelingen, hier bestimmte Vorlagen nachzuweisen; dazu erscheint alles zu verarbeitet. Scharf und bestimmt tritt Michelagniolos Eigenart hervor trotz der Mängel der Arbeit, die ich nicht verkenne.

---

[1]) Vergl. oben Abschnitt VI. C. 8. p. 26. Eine andere Madonna mit Kind in Rötel (9,9×13 cm; stark beschnitten und ohne Marke), ebenfalls im Besitze Herrn Heseltines, ist nicht von Michelagniolos Hand. Nach Berenson Nr. 1694 aus seiner Schule (A. Mini?).

[2]) Auf die geringwertigen Wiederholungen sonst noch gehe ich nicht ein.

XV. Unächte Arbeiten aus der Zeit des mediceischen Aufenthaltes Michelagniolos.

1. Die Faunsmaske.

Michelagniolo hat einen Faunskopf gearbeitet, wohl nach einem antiken Marmor im Garten von San Marco, nicht nach einem geschnittenen Steine, wie ihn Gori (Mus. Flor. 1732. II Taf. 9 Nr. III. ex museo Strozio) abgebildet hat. Dieses Werk ist verloren und mit der Maske im Nationalmuseum nicht zu identifiziren. Die raffinirte Technik schließt Michelagniolos Autorschaft eo ipso aus. Condivi spricht nur von testa, nicht von maschera. Doch trage ich Bedenken, bei diesem ungewandten Schriftsteller den Unterschied im Sprachgebrauche zwischen beiden Worten zu urgiren. Condivi konnte testa sowohl in der Bedeutung von maschera, faccia, fronte wie von capo, Schädel anwenden. Vasari, der hier nur abschreibt, hat weder das Original Michelagniolos noch auch die heutige Faunsmaske gesehen, die wohl zu Michelagniolos Zeit überhaupt noch nicht existirte. Das geht aus seinem Berichte zur Evidenz hervor. Die mediceischen Inventare bis zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts schweigen konstant von ihr; und dieses Schweigen ist charakteristisch, da gerade Michelagniolos Werke allemal mit größter Sorgfalt verzeichnet werden. Im Inventar von 1553 kommt die Maschera nicht vor. Vielleicht daß hiermit ein terminus a quo für ihre Entstehung annähernd gefunden ist? Erst im Verzeichnisse von 1699 September wird sie erwähnt. Nach Pellis Vermutung, (der sie für ächt hielt), sei sie zusammen mit einem Wachsmodelle Michelagniolos von Filippo Buonarroti in die Gallerie geschenkt worden. Ob diese Vermutung begründet ist, konnte ich nicht ermitteln; aber auch so würde die Maske nicht an Wert gewinnen.

Die Masken an dem Baumstamme und der Vase der antiken Bacchusgruppe im zweiten Gange der Uffizien Nr. 208, die wie die moderne Restauration der Gruppe überhaupt nach dem Vorschlage Bayersdorffers und Bodes auf Michelagniolo zurückgehen sollen, haben mit ihm nichts zu tun. (Vergl.. unten Nr. XV. 4.)

---

2. Apollo und Marsyas.

Ein länglich ovales Relief aus karrarischem Marmor; 0,40 × 0,30 m; im Besitze des Baron Liphart auf Ratshof bei Dorpat.

Lorenzo Ghiberti beschreibt in seiner Selbstbiographie (Frey. Samml. ausgew. Biogr. Vas'. III cap. XX. 10—17) einen antiken Karneol von der Größe einer guten Wallnuß, den er als Petschaft in Gold zu fassen hatte — für wen, sagt er nicht. In dem Steine war dargestellt, wie der im Wettkampfe mit Marsyas siegreiche Apollo die Strafe an seinem Gegner vollziehen läßt. Man sah auf der rechten Seite den Gott in ruhiger Haltung stehend, mit der Lyra im linken Arm, das Plektron in der lässig gesenkten Rechten; links davon Marsyas nackt, auf einem mit einem Löwenfelle bedeckten Felsstücke sitzend, dessen einer Zipfel über den rechten Schenkel fiel, und zugleich mit den Armen an einen dürren Baumstamm gefesselt. Zwischen beiden den kleinen Olympos, knieend, der Apoll um Erbarmen bittet. Die kunstvolle Fassung bestand aber in einem in Epheublättern versteckten Drachen, der den Hals krümmte,

den Kopf senkte, während seine etwas geöffneten Flügel als Griff für das Siegel dienten.[1])

Ghiberti hielt den Stein wegen seiner ausgezeichneten Schönheit für ein Werk des Polyklet oder des Pyrgoteles, Meister, die ihm wie vielen Zeitgenossen als Vertreter ächter klassischer Kunst galten; und in der Meinung, daß den Stein ursprünglich Kaiser Nero als Siegelring benutzt habe, gravirte er dessen Namen in Antiquaschrift[2]) in die Umrahmung. Ob die Namen von Autor wie ehemaligem Besitzer, ferner die Zweckbestimmung (als Siegel) Erfindung des Künstlers oder nicht vielmehr des Händlers waren, um einen möglichst hohen Preis zu erzielen, geht aus dem Berichte nicht hervor. Bekanntlich besaß auch Ghiberti, ein leidenschaftlicher Bewunderer der Antike und damals in Florenz jedesfalls ihr berufenster künstlerischer Interpret, der mit kongenialem Empfinden den Wohllaut klassischer Formenschönheit in den eigenen Schöpfungen immer reiner ausströmen zu lassen bestrebt war, eine nicht unbedeutende Sammlung von Antikaglien, deren einzelne Stücke er mit möglichst volltönenden Bezeichnungen zu belegen liebte.[3])

Über die Herkunft und Schicksale des Karneoles, seine Besitzer, die Zeit seiner Fassung usw. ist so gut wie nichts bekannt. Nach Vasari soll Giovanni, Cosimos Sohn, ihn besessen und zum Einfassen gegeben haben. Dieser kunstsinnige und hochbegabte Medici, der in der Blüte der Jahre zum großen Schmerze seines Vaters starb (1421 bis 1463), war ein eifriger Sammler von Kunstgegenständen, namentlich Medaillen, Münzen und geschnittenen Steinen gewesen.[4]) Ist Vasaris Angabe richtig (wie es scheint), so kann die Fassung nicht vor dem fünften Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts erfolgt sein. Dies stimmt aber nicht zu Ghibertis eigener, allerdings vager Datirung „in detto tempo", welche in dem Zusammenhange entweder das Jahr

---

[1]) So ist die Figur wohl zu erklären, nicht daß der Gott dem Olympos befiehlt, Marsyas zu schinden. (Lazari Mus. Correr Nr. 1009. Müntz les arts à la cour des papes II, 157.)

[2]) Nur so sind „Ghibertis lettere antiche" zu verstehen; nicht daß schon der Karneol eine auf Nero bezügliche Inschrift besessen habe, (wie Vasari, die Editoren Vas.' Le Monnier, Müntz, Molinier etc. annehmen). Als Ghiberti den Stein faßte, befand sich überhaupt keine Leggenda darauf. Der Künstler wandte auch sonst Antiqua an z. B. auf der San Zanobicassa, wie denn auch in der Schrift sich allmählich damals antike Form an Stelle der verschnörkelten gotischen geltend machte.

[3]) So besaß Ghiberti eine große reliefirte Marmorvase, angeblich aus Griechenland; ferner das berühmte „letto di Policleto di bronzo con fiure marauigliose", das zwar nicht von Polyklet, aber doch ein spätgriechisches Originalwerk war, und von dem verschiedene Nachbildungen (Fälschungen) in der Renaissance umliefen. (Vergl. Anon. Magl. p. 8. 147f.; Albertini p. 12. Ausführlich handelt darüber J. v. Schlosser [Jahrb. d. All. K. XXIV. Heft 4]. Warum [ibid. p. 130] aber meine Übersetzung der Randbemerkung des Anonymus eine „wunderliche und gewaltsame Verdrehung des Sachverhaltes" sein soll, vermag ich beim besten Willen nicht einzusehen. Übrigens verschwindet mir in der sonst ganz vorzüglichen Darstellung von Schlossers das Gaddische Exemplar des letto allzu fix in der Versenkung.)

[4]) Filarete Traktat p. 673. Giovannis seinem Bruder Piero il Gottoso auffallend ähnliches Bildnis gibt eine Medaille von keineswegs scharfer Prägung in der Berliner Sammlung (Friedländer Jahrb. f. K. P. K. II. p. 241 Nr. 6), die Lorenzo il Magnifico von einem unbekannten Künstler, den wir vielleicht in einem Bilde der Uffizien Nr. 1154 vor uns haben, — Nicolo Fiorentino? —, offenbar nach einer bereits vorhandenen, doch unzulänglichen Vorlage aus der Sammlung des Onkels ein paar Jahre nach seinem Tode herstellen ließ; — wenn eine Vermutung gestattet ist, a. 1472 etwa, zu gleicher Zeit mit dem herrlichen Grabmale in San Lorenzo von Verrocchios Meisterhand, das wie die Medaille das P. P. F. = Patris Patriae Filius (Filii.) als Inschrift trägt.

1428/29 oder noch früher 1417/18 bedeuten müßte.[1]) Hat Ghiberti Recht, so würde eher statt des Enkels, der Großvater Giovanni di Averardo in Betracht kommen, der auch eine Sammlung von Büchern und Antikaglien seinem Sohne hinterlassen hatte.[2]) Allein dann erwartete man eine Erwähnung des Steines wenigstens in dem Inventare Pieros il Gottoso vom Jahre 1464, was anscheinend nicht der Fall ist; denn in dem „cammeo legato in oro con 3 fighure et uno albero di rilievo" (Müntz les collections p. 38) den berühmten Marsyaskarneol zu sehen, verbieten die Bezeichnung „cammeo" sowie die relativ geringe Schätzung desselben (auf 60 fiorini). So muß schon Vasaris Angabe bestehen bleiben.

Allein damit ist eine andere Version unvereinbar, die mindestens ebensogut, wenn nicht besser wie die Vasaris begründet ist. Nach Filarete besaß der Cardinal Ludovico Scarampi aus Padua, Patriarch von Aquileja, den kostbaren Karneol (Traktat p. 658). In dessen Sammlung hatte ihn Filarete gesehen. Noch 1464 befand er sich darin. Scarampi war einer der hervorragendsten Kirchenfürsten seiner Zeit; ein stolzer, hochfahrender Mann, wohl erfahren im Kriege wie in der Verwaltung, von rücksichtsloser Strenge und Entschlossenheit, — und sein Porträt von Mantegnas Meisterhand (im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin) entspricht vollkommen dieser Charakteristik —, durchaus weltlich gesinnt und verschwenderisch. Er wie sein glücklicherer Nebenbuhler, der ursprünglich zum Kaufmanne bestimmte Venetianer Kardinal Pietro Barbo, gehörten nicht nur zu den Reichsten unter der hohen italiänischen Geistlichkeit, sondern auch zu den leidenschaftlichsten Sammlern und Kunstliebhabern, die ständig einander Konkurrenz machten, und das nicht allein in künstlerischer Beziehung. Ihre fürstlichen Einkommen gestatteten ihnen, ihren Passionen im weitesten Umfange und mit bestem Erfolge Genüge zu tun.[3]) Mit welcher Rücksichtlosigkeit beide verfuhren, wenn es galt in den Besitz seltener Antikaglien zu kommen, beweist der Vorfall mit Nicolao Nicoli wie auch der Brief Carlos de Medici an Giovanni vom 31. Oktober 1451.[3]) Scarampi mag den Karneol in Venedig erworben haben. War doch diese Stadt (nebst dem nahen Padua) im Quattrocento der Hauptmarkt wie für Bücher und Handschriften, so besonders auch für den Kunsthandel (vergl. Polizians Brief an Lorenzo vom 20. Juni 1491). Seit dem großen Unionskoncile und dann seit dem Falle von Byzanz strömten in dieser Stadt nicht bloß die Humanisten, sondern auch die Erzeugnisse antiker Plastik und Glyptik in einer Fülle zusammen, die die Erträge jenes alten Raubzuges von 1204 bei weitem in Schatten stellte. Der venetianische Adel und die hohe Geistlichkeit begannen allmählich ihre Paläste mit den erlesensten Kunstwerken, Pretiosen und Antiquitäten zu füllen; und die heimische zeitgenössische Skulptur und Ornamentik seit Squarcione und den Buon bis zu den Lombardi und ins Cinquecento hinein ließ in immer steigendem Maaße das Studium und den Einfluß griechischer, vornehmlich attischer Kunst erkennen, im Gegensatze zu Rom und Florenz, wo mehr die abgeleitete

---

[1]) Ghiberti befolgt im Großen und Ganzen in seiner Biographie eine chronologische Reihenfolge, die er freilich, wenn's der Zusammenhang erfordert, zu durchbrechen kein Bedenken trägt. Das Jahr 1428/29 ergibt sich aus der Erwähnung des Reliquienkastens für die drei Heiligen, Protus, Nemesius und Hyacinthus vorher, der das Datum 1428 trägt; 1417/18, weil unmittelbar nach dem Karneol (cap. XXI) die Arbeit für Martin V. folgt, der am 26. Februar 1419 (st. c.) in Florenz einzog und dort bis 9. September 1420 weilte. (Cambi historie ad. ann.)

[2]) Vergl. Pintor la libreria di Cosimo vom Jahre 1418.

[3]) Pastor I 245. II 286f.; Gasparo di Verona (de gestis Pauli II ed Muratori; jetzt in neuer Bearbeitung von Giuseppe Zippel Fasc. 22. p. 24) nennt ihn nächst den Fürsten der Erde und Cosimo de' Medici den Reichsten. — Vespas. d. Bist. vita di Nic. Nicoli III. p. 86. — In bezug auf Pietro Barbo vergl. Gaye I. 163.

römische Antike dominirte. Scarampi war aber auch Erzbischof von Florenz bis zu seiner Ernennung zum Kardinal (von 1437 bis 1440) gewesen. Bei seinem Scheiden a. 1441 verlieh ihm und seinen Nachkommen die Signorie das Bürgerrecht (Richa chiese VI. 316 ff.). In jenen Jahren konnte also Ghiberti ganz gut die kunstvolle Fassung hergestellt haben, die er beschreibt. Nach Scarampis Tode (22. März 1465; Pastor II. 370) belegte Paul II. die Hinterlassenschaft des Kardinales mit Beschlag, und auch die Reichtümer und Kunstschätze, die dieser zur Sicherheit für seine Nepoten kurz vor seinem Ende nach Florenz vorausgesandt hatte, mußten dem Papste von der Signorie ausgehändigt werden.[1])

Der gewöhnlichen Annahme zufolge habe sich auch der Karneol darunter befunden, der demnach a. 1465 in die Hände Pauls II. und erst nach dessen Tode in die Lorenzos il Magnifico gekommen sei. (Bode beschreibendes Verzeichnis der Bildwerke etc. 1888 Nr. 655.) In der Tat, Lorenzo brachte a. 1471, von Pretiosen, die ihm Sixtus IV. für einen Spottpreis überließ, abgesehen, eine Reihe antiker Köpfe, Medaillen, Münzen und Kameen nach Hause mit.[2]) Allein dem widerspricht einmal Vasaris bereits erwähnte positive Behauptung, wonach Giovanni, der Onkel Lorenzos il Magnifico, längst Besitzer des Karneoles war, und sodann der Umstand, daß dieser Stein in den sehr sorgfältig geführten Inventaren Pauls II., (wenigstens soweit sie Müntz richtig publizirt hat), nirgends erwähnt wird. So viele antike geschnittene Steine werden darin ausführlich beschrieben, dieser berühmte jedoch nicht. So bleibt nur übrig, die Existenz zweier Karneole mit der Schindung des Marsyas anzunehmen, von denen der eine, von Ghiberti gefaßte, Giovanni, Cosimos Sohn, der andere, von Filarete erwähnte, dem Kardinal Scarampi gehört hätte. Nach letzterem wäre dann vielleicht die Nachbildung im Museo Correr gearbeitet worden (Müntz II. 157). Der erstere wäre alter mediceischer Besitz gewesen, den das Inventar von 1492/1512 beschreibt (fol. 20a.): Vna chorgnuola grande con tre fighure intaglate di chauo et piu che mezzo rilieuo; vna *(scil. fighura)*, parte gnuda et ritta, chon vna lira in mano, con vna fighura ginochionj grande a piedj; laltra *(con)* testa di uechio, a sedere, cholle manj dirieto leghato a vno albero; sanza fondo, transparente, leghato in oro .... fior 1000.

Als Piero il Fiero am 8. November 1494 flüchtete, nahm er eine Anzahl wertvoller Gegenstände, Antikaglien und Teppiche[3]) in einem forzeretto mit sich, um sie zur Bezahlung seiner Bedürfnisse und Anhänger allmählich zu versilbern. Dieses Schicksal könnte auch den Stein betroffen haben, über dessen Verbleib seit 1492 nichts sicheres mehr verlautet. Müntz identifizirt ihn nun mit einem Karneole in Neapel, auf dem sich die Worte: LAVR. MED. eingravirt finden; worin ihm aber Bode widerspricht, da dieser weder Fassung noch Inschrift besäße. Allein diese kann inzwischen ausgebrochen worden sein; mit ihr die Inschrift, die sich ja auf der Fassung, nicht auf dem Steine befand. Molinier (les bronzes de la Rénaissance Nr. 2—6) hält den Stein überhaupt für „une imitation du XV^e^ siècle, à la quelle on aurait voulu donner une apparence d'authenticité en y ajoutant la marque de Laurent". Gründe für diese Ansicht, die auf der unrichtigen Interpretation von Ghibertis Beschreibung (l. c.) zu beruhen scheint, gibt er nicht an. Die Inschrift ist sicher im fünfzehnten Jahrhundert

---

[1]) Gaspar. Veron. (Zippel l. cit.) teilt die betreffenden Akten März—Oktober 1465 in den Noten mit.

[2]) Fabroni, Vita II. Nr. 30, Müntz II. 156, v. Reumont I, 244.

[3]) Einen Teil davon verpfändete er z. B. an Agostino Chigi am 17. Mai 1496; auch Kardinal Giovanni tat dies, z. B. an den Kardinal Piccolomini. (Müntz les collections p. 104ff.)

eingeschnitten worden, aber nicht um eine Fälschung ächt erscheinen zu lassen, sondern auf Veranlassung Lorenzos, zur Bezeichnung seines Eigentumes, wie das bei so vielen und gerade den kostbarsten Stücken des Scrittojo, namentlich bei denen aus Edelmetall, dann bei Büchern der Fall war (vergl. die Excerpte VIII. C. D.). Das Neapolitaner Exemplar ist durchaus antik. Es stammt aus der Hinterlassenschaft der Farnese. Wie es scheint, ist der Karneol doch in Florenz und im Palazzo Medici bis zur Ermordung des Herzogs Alessandro (1536/37) verblieben, (oder nach der Restauration der Familie a. 1512 wieder dorthin zurückgekommen); denn unter der Dote, die der Gesandte Karls V. Sifuentes für die verwitwete Margarete von Österreich, Verlobte des Oktavio Farnese, von Cosimo de' Medici herausschlägt, wird neben der Tazza d'agata auch „il Sigillo di Nerone" genannt.[1]) Demgemäß wäre in dem Steine zu Neapel doch der mediceische Cammeo zu sehen, von dem etwa seit dem zweiten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts eine Reihe von Nachbildungen existirt, meist in Gestalt von Plaquetten, die Müntz, Molinier, Bode usw. verzeichnet haben. Unter ihnen gebührt dem Berliner Exemplar der Vorrang, da es wenigstens Ghibertis Inschrift widergibt.

Nun ist auch in dem Liphart-Relief eine Marmorkopie zum Vorschein gekommen —, ob gerade nach dem antiken Originale und nicht vielmehr schon nach einer Renaissanceplaquette, mag zunächst unerörtert bleiben.

Der bekannte, im Jahre 1891 verstorbene Kunstfreund K. E. von Liphart hatte dieses Relief eines Tages zufällig an der Mauer eines Gartenhofes am Lungarno delle Grazie zu Florenz entdeckt und es sofort als ein Jugendwerk Michelagniolos in Anspruch genommen. Dem stimmte W. Bode ohne Einschränkung zu und publizirte es im Jahrb. f. Kgl. Preuß. Kunsts. von 1891 (wiederholt in Flor. Bild. d. Ren. p. 318ff.), unter Zusammenstellung der Gründe, die für eine solche Zuweisung sprechen. Soweit ich sehe, habe ich allein von Anfang an Bedenken gegen Michelagniolos Autorschaft geäußert. (An. Magl. 1892 p. 275ff.); doch sind meine Bemerkungen augenscheinlich unbeachtet geblieben. Heute gilt das Relief wohl allgemein als ächte Arbeit des Knaben, als sein frühester Versuch in der Plastik, der, wenn er begründet, unerwartetes Licht über seine Studien und ersten Anfänge verbreiten würde. Um so mehr sind Vorsicht und ernste Nachprüfung geboten, zumal Vasari und Condivi nicht das geringste davon wissen, die Schicksale und die Provenienz des Marmors vor seiner Entdeckung auch unbekannt sind, und allein auf stilkritischem Wege hier ein Resultat gefunden werden kann. Dieses fällt m. E. aber nur negativ aus.

Das Relief macht zunächst einen abstoßenden Eindruck, der durch seine schlechte Erhaltung (bezw. Unvollendung) wesentlich verstärkt wird. Auf der rechten Seite ist ein großes Stück herausgeschlagen. Die Figuren sind mehrfach verstümmelt (an Nase, Mund, Füßen usw.). Ihre Leiber weisen an verschiedenen Stellen Löcher auf. Nur zwei Gestalten sieht man noch, Apoll und Marsyas. Der knieende Olympos ist offenbar nachträglich in roher Weise weggehauen worden, und die Stelle unbearbeitet geblieben. Daß darin sich gerade eine Vereinfachung der Komposition und Michelagniolos Zug aufs Große ausdrücken (Bode), ist nicht zuzugeben; denn der Satyrknabe bildete inhaltlich wie formal einen integrirenden Bestandteil der Scene, und durch

---

[1]) Varchi III. 357. Eine ganze Reihe mediceischer Kammeen ist auf diese Weise nach Neapel gelangt, und die Gioie werden ausdrücklich darunter genannt: So der Triumph des Bacchus und der Ariadne; der Chalcedon, den Nicolo Nicoli an Kardinal Scarampi abgeben mußte (Raub des Palladiums); ein Sardonyx mit einem Kentaur, der Faun mit dem Bacchus usw. — Gemmen, die bis 1471 zumeist die Sammlung von San Marco (Pauls II.) geziert hatten. (Vergl. oben p. 94 und Note 2. 3; Wickhoff Die Antike in Michelagniolos Bildungsgange. Mitt. d. Inst. f. Öst. Geschf. III. 411.)

seine Entfernung, die kaum dem Bildhauer selbst zur Last fallen dürfte, ist ein leerer Raum entstanden, zu Ungunsten der Geschlossenheit des Ganzen. Nunmehr stehen die beiden Gegner wie zwei selbständige Akte nebeneinander, ohne inneren Zusammenhang.

Der Kopist hat Veränderungen mit dem Originale vorgenommen. So erscheint Marsyas mehr ins Profil gerückt; die Körperdrehung ist kräftiger; seine Arme sind schärfer nach hinten geschnürt, so daß der Kopf tiefer auf die Brust vornüber fällt. Auch die Stellung Apollos ist was die Wendung des Kopfes und Oberkörpers, die Ausladung der linken Hüfte, den Gegensatz von Stand- und Spielbein anlangt, energischer accentuirt. Allein diese Abweichungen vom Originale in Motiv und Bewegung — ob bewußt zu Gunsten erhöhter Kontrastwirkungen vorgenommen, mag dahingestellt bleiben — sind keineswegs überall als Verbesserungen zu betrachten. Ebensowenig kann ich ein „Streben nach Unterdrückung des Details" in der Abwesenheit der Gewänder erblicken. Wohl liegt eine Studie nach dem Nackten vor; aber die wenigen Gewänder im antiken Originale weit entfernt, dieser Absicht Eintrag zu tun, hoben vielmehr erst die Schönheit und Bedeutsamkeit der Gliedmaßen sowie den Eindruck des Ganzen. Und dabei fehlen nicht einmal in der Kopie alle Gewänder: Der über den Oberschenkel des Marsyas fallende Zipfel, — man weiß nicht, woher er kommt und wohin er gehört, — ist beibehalten worden; ein Beweis, daß der Nachbildner einmal seine Vorlage nicht recht verstanden — und dieser Umstand schlösse Michelagniolo als Autor eo ipso aus — und sodann, daß er nicht den Cammeo selbst, sondern bereits eine (minderwertige?) Wiederholung vor Augen gehabt hatte. Und dadurch erklären sich auch wieder leichter die Abweichungen vom Originale.

Eigenheiten nun, wie die handfesten Formen, das Herausholen der Muskulatur, die Körperstellungen usw. würden an sich auf die Schule Bertoldos und damit auf Michelagniolo als Autor hinweisen, wenn dem nicht die Qualität der Arbeit widerstritte. Diese Formenbehandlung ist aber selbst nicht dem Anfänger Michelagniolo zuzutrauen, ihm, der nach den wenigen Proben, die erhalten sind, wie nach übereinstimmendem Urteile seiner Zeitgenossen die Gabe besaß, sich nicht allein in Auffassung und Ausdruck seines jeweiligen Modelles einzuleben, sondern es auch in durchaus selbständiger und für ihn in charakteristischer Weise wiederzugeben. In diesem Relief erscheint aber alles vergröbert. Es mangelt an ausreichender Kenntnis der Körperformen und -Verhältnisse. Im Originale schlanke, wohl proportionirte Gestalten, edel und natürlich in jeder Bewegung; hier plumpe Bildung, eine gewisse Unbehilflichkeit und Leere in Gesten und Haltung. Einzelnes ist direkt verhauen. Am Marsyas z. B. die Bauchpartie, die zu schmal und zu eingesunken erscheint gegenüber der Brust und den gespannten Muskeln des gefesselten linken Armes, die starke Rundung des rechten und die zu flache Behandlung des linken Beines, das nur eben angedeutet ist. Man beachte ferner am Apollo die schlecht modellirten Oberschenkel, während die Beine an den Knöcheln zu dünn, das Spielbein zu lang, das Standbein zu dick, die Verkürzungen geradezu mißraten sind. Wie kann man bei diesen wulstigen Gliedmaßen, überhaupt bei dieser brutalen Formenbehandlung Anklänge „an die fleischige Fülle des Bacchus", in dem so leblos herabhängenden Arme eine „Vorahnung des Davids" oder endlich im gefesselten Marsyas die „Sklaven des Juliusgrabes" finden! Als ob nicht solche Analogien die antike Vorlage enthält, die zudem dort weit ausdrucksvoller und natürlicher erscheinen. Unverständlich ist auch, wie Apollo die Leyer hält: Sie ruht auf der linken Hüfte, die ohne Grund unverhältnismäßig hervorgetrieben erscheint. Während aber im Originale der Ansatz des linken Armes sichtbar wird, mit dem Apollo sie umfaßt, scheint dieser hier ganz zu fehlen. Dafür tritt die linke Schulter stark heraus, ohne daß die Leyer „auf diese gestützt würde". Die ganze Stellung

des Gottes wie die des roh, nur eben angedeuteten Instrumentes ist in der Wiedergabe verballhornt.

Diese unleugbaren Fehler und Schwächen des Reliefs haben vornehmlich Anlaß gegeben, an einen Anfänger, die augenscheinliche Stilverwandtschaft mit Bertoldo, an den jungen Michelagniolo als Verfertiger zu denken. Die Hypothese wäre begründeter, wenn sie sich durchgängig an der Arbeit fänden. Nun weist diese aber an gewissen Stellen wieder nach Form und Technik eine Sicherheit auf, die nur das Resultat längerer Übung sein kann. Die Einordnung und Anlage der beiden Figuren, die Durchführung des Motives beim Marsyas, die Behandlung von dessen und von Apolls Oberkörper zeugen von relativer Geschicklichkeit. Einen Ausgleich dieses Gegensatzes vermag ich mir aber nicht bei einem Anfänger, und erst recht nicht bei einem Michelagniolo vorzustellen, dessen Schöpfungen stets, eine jede in ihrer Art, und selbst in unfertigem Zustande, etwas abgeschlossenes bieten. Dieser Bildhauer zeigt aber, daß er es besser machen konnte. Und nimmt man gar eine nachträgliche Überarbeitung des Stückes an, so ist nicht zu verstehen, wie Michelagniolo derartig stümperhafte Versehen hätte stehen lassen können. Alle diese Bedenken verschwinden, wenn man als Autor einen routinirten, doch handwerksmäßigen Bildner voraussetzt, dessen Ausdrucksweise roh und gewöhnlich ist, der zu Übertreibungen neigt und flüchtig, aber technisch gewandt, nach überkommenem Schema arbeitet. Dieses mag er Bertoldo abgesehen haben. Michelagniolo hat nie in dieser utrirten typischen Manier z. B. Brustkasten, Rippenschluß und Bauchmuskeln behandelt oder gar „kopirt". Die Körper der Kentauernschlacht weisen eine ganz verschiedene Bildung auf und können hier nicht zum Vergleiche dienen, selbst wenn man einen längeren Zwischenraum zwischen diesem Meisterstücke und dem Liphartrelief annimmt.

Nun werden bestimmte Details an beiden Figuren hervorgehoben, die speziell Michelagniolo eigneten: So die Behandlung der Haare, die das Haupt „wie eine Kappe" bedecken. Aber das tun sie doch nur in unfertigem Zustande (vergl. Kentauernschlacht und Madonna an der Treppe). Wie sie Michelagniolo ausgeführt haben würde, ergeben der energische Krauskopf des Engels und des heil. Petronius an der Arca di San Domenico sowie der Giovannino und Bacchus. Auch würde dieser Meister nicht so kleinlich die Haarwellen an den Schläfen Apolls ausgebohrt haben. Dann soll der Baumstamm hinter'm Marsyas denen an Michelagniolos beglaubigten Frühwerken bis zum David von 1504 gleichen. Dieser plumpe, an der Rinde mit langweilig aneinandergesetzten Ringen bedeckte Stumpf, der sich unvermittelt in vier kurze dünne Ästchen gabelt, läßt sich weder mit jenen noch mit der Antike vergleichen. Endlich vermag ich auch in der Technik nicht Michelagniolos Hand zu erkennen. Dafür ist sie zu routinirt. Die parallelen Schläge des Zahneisens (besonders am Standbeine Apollos zu bemerken) erscheinen einmal scharfgrätig, wie sie bei der Bearbeitung der Bronze vorzukommen pflegen, und sodann mechanisch aneinandergereiht. Wie temperamentvoll und variabel dagegen, gleichsam der Crayonmanier verwandt, führt Michelagniolo dieses Instrument! Zudem hat er den Bohrer, selbst nicht in den beiden unvollendeten Jugendwerken so roh gehandhabt, um die Umrisse herauszuholen, wie hier.

Diesen stilkritisch-technischen Bedenken gegen Michelagniolos Autorschaft gesellen sich nun zum Schluß noch chronologische bei. Hat Michelagniolo das Relief angefertigt, so war es unzweifelhaft seine erste Arbeit im Garten von San Marco, unmittelbar nach seinem Eintritte, nicht bloß vor „Kentauernschlacht" und „Madonna an der Treppe" — darin herrscht allgemeine Übereinstimmung — sondern auch noch vor der Maske gewesen. Denn an dieser wurde bereits die vollendete Wiedergabe der Antike nach Form und Technik gerühmt, (was doch hier nicht der Fall ist), und sie

erschloß dem Knaben erst die Aufnahme in den Palast der Medici. Also ins Frühjahr 1489 wäre es zu setzen. Wie kam dann aber der Knabe zu dem Karneol? Wir wissen, mit welcher Sorgfalt, ja Eifersucht die Schätze des Hauses zu Lorenzos Zeiten gehütet wurden. Nur gut empfohlenen Personen öffnete sich das Scrittojo (vergl. den Empfehlungsbrief des Magnifico an Piero vom 8. Mai 1490 Nr. X. 6.). Auch durften schon früher nach mediceischen Kammeen zuverlässige und bekannte Bildhauer arbeiten; aber das geschah zum Schmucke des Hauses, wie bei den Medaillons des primo Cortile. Und da sollte dieser kostbare, auf 1000 Dukaten geschätzte Stein aus dem Hause weg in den Garten irgend einem Eleven zum Selbststudium gegeben worden sein? Michelagniolo durfte aber erst als Hausgenosse Lorenzos die Sammlungen seines Gönners betrachten; und als er diese Stellung einnahm, konnte er bereits weit besseres leisten. Diese Erwägungen führen wieder zu der Vermutung, daß das Marmorrelief des Barons Liphart überhaupt nicht nach dem Karneole, sondern nach einer Bronzeplakette gearbeitet worden ist, ferner auch nicht bis 1494, sondern später zu Anfang des Cinquecentos und von einem Meister, der zwar bei Bertoldo gelernt, aber auch bereits Michelagniolos Einfluß erfahren hatte. So würden sich wenigstens mir die angeblich michelagniolesken Eigenheiten erklären.

3. Apollo mit der Geige.

Unvollendete Marmorstatuette im Berliner Museum, aus dem Besitze Dr. W. Bodes. 78,5 cm mit Basis. Das Werk stammt aus der Villa Borghese. Wie es dorthin gekommen ist, ob es sich von Anfang an dort befand, Rom also als Entstehungsort anzunehmen ist, das alles wissen wir nicht. Condivi und Vasari erwähnen es nicht. Allein auf Grund der Stilkritik hat es Bode als Arbeit Michelagniolos „in die Literatur eingeführt". (Jahrb. f. K. Pr. K. 1901; Florent. Bildhauer p. 323.)

Apollo, in ruhiger Haltung en face, hält unter der Linken die Geige. Der rechte Arm ist gesenkt, der Kopf scharf nach rechts gewendet. Von der Gestalt, die auf ziemlich hoher Plinthe steht und wegen ihres unfertigen Zustandes eher einem Relief denn einer Freifigur ähnelt, ist nur die vordere Hälfte ausgemeißelt, (ohne doch vollendet zu sein); die Rückseite steckt noch im Blocke. Somit ist kein bestimmtes Urteil, weder über die Absichten des Künstlers noch über das definitive Aussehn der Statuette zu gewinnen. Ich vermag daher nicht mit gleicher Sicherheit wie Adolf Hildebrandt (vergl. dessen Schreiben an W. Bode l. c.) in dem Abbozzo eine „Studie Michelagniolos" zu sehen, deren eigentlicher Zweck die „Anordnung", „die Verteilung im Raum" gewesen sei, und daß mit dem Momente, wo diesem Probleme genügt wäre, sich die weitere Ausführung erübrigte. Solche Berechnung lag Michelagniolo fern, er der gleich bei seinem frühesten Werke einen anderen und bis dahin ungewöhnlichen Maaßstab der Körperformen wie ihrer Tiefenausdehnung anlegte. Und ferner, Michelagniolo hat wohl Wachs, Thon, besonders den Zeichenstift, kurz geringwertigeres Material — umile materia, breue e uil modello, di poca istima nennt er es[1]) — zu Studienzwecken verwandt, aber nie Marmor; schon seiner Kostbarkeit halber und zumal in der Frühzeit, wo er nicht über große Mittel verfügte. Allemal wußte er den Block voll auszunutzen bis hart an seine Rinde. Seine außerordentliche Ökonomie und sein wunderbares Augenmaaß waren in der Beziehung stadtbekannt (Matthaeus, Knabe in Petersburg, David etc.). Dieses Zwingende fehlt aber hier gänzlich, und schon deswegen steigen Zweifel an Michelagniolos Autorschaft auf.

[1]) Michelagniolos Dichtungen Nr. CXXXIV, besonders p. 480.

Hildebrandt findet in dieser Statuette „eine vortreffliche Illustration“ für seine Theorie von der „flächenhaften Skulptur“ und für „die Methode des direkten Herausholens aus dem Stein“; d. h. daß der Künstler auch bei der Freifigur nur von der Vorderseite ausgehen und schichten- d. h. flächenweise in das Steinvolumen vordringen könne; daß er demnach seine kubische oder Bewegungsvorstellung allemal durch eine Gesichts- oder Bildvorstellung ersetzen müßte. (Problem der Form p. 120 und passim.) Das heißt aber mit Bezug auf Hildebrandt aus dem Zufalle oder aus persönlicher Gewöhnung allgemein gültige Normen ableiten. Auch ist solche Methode weder für Michelagniolo noch für die großen Bildhauer von Florenz wahrscheinlich oder gar nachweisbar. (Vergl. Vasari introduzione cap. II.) Vasaris Wasserkasten bietet doch nur einen Vergleich, ein Bild, nicht die Schilderung eines tatsächlichen Vorganges dar. Das Gelingen einer im wahren Sinne des Wortes Freistatue oder -Gruppe wäre damit ausgeschlossen gewesen, und die italiänische Kunst hätte ihren Höhepunkt nie erreicht. Michelagniolo ging dem Blocke von allen Seiten zu Leibe und berechnete schon bei der Anlage die volle räumliche Wirkung wie Zweckbestimmung.

Endlich die Statuette stimmt nicht mit Michelagniolos sonstigen Werken aus der Zeit, weder nach Form noch Technik noch Motiv, überein. Es fehlt die ihm eigene Wucht und Formengröße, die Schärfe der Ausführung, die Intensität des Ausdruckes. Zierlich, befangen und unbelebt — man schaue auf die matte Armbewegung — erscheint die Figur. Und wann sollte sie entstanden sein? Vor der Kentauernschlacht, an die nach Bode ihr „unfertiger Zustand“ und ihr „ähnlicher Maaßstab“ erinnern? Aber das sind doch nur Zufälligkeiten, die für die Stilkritik von keinem Belange sind, und die Kämpfer in jenem Relief sind himmelweit von dieser zimperlichen Figur verschieden. Nach dem Giovannino und Bacchus, wie Hildebrandt will? Allein das sind ganz andere Schöpfungen von vollendeterem Gleichgewichte. Nach Bode sei die „Verwandtschaft“ mit dem Apollo auf dem antiken Cammeo „auffallend“, und „dadurch werde dessen Marmorkopie“ (das Liphartrelief) „als Arbeit Michelagniolos noch mehr gestützt“. Als ob zwei suspekte Werke infolge einer supponirten Gleichheit oder Ähnlichkeit sich gegenseitig stützen und zu ächten werden könnten! Bode schließt aus dem mechanischen Nebeneinander der Bohrlöcher an den Konturen, daß der Künstler dieses Instrument „noch nicht lange geführt habe“. Folgerichtig müßte er also seinen Apoll an den Anfang, etwa 1489/90 datiren. Nun verlegt er ihn aber „nicht später als in den Anfang des Cinquecento“, wo technische Schwierigkeiten für Michelagniolo überhaupt nicht existirten. Michelagniolo hat sich nie mit handwerksmäßigen Manipulationen abgegeben. Seine Manier der Marmorbearbeitung war von Anfang an spontan, zweckdienlich und individuell, nicht in ein Schema, in einen sog. Abakus einzuzwängen, sondern der vollgültige Ausdruck seiner Fierezza. Wie er damals in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts den Marmor angriff, beweist der Matthäus, eine Freistatue, die in dem Körpermotive wie nach der Erhaltung weit eher Vergleichsmomente zum Apollo bietet und zudem ein unbestreitbar ächtes Werk Michelagniolos ist. Man stelle beide Skulpturen nebeneinander und man wird mir zustimmen, wenn ich die Notwendigkeit betone, den Bodeschen Apollo mit der Geige wieder aus Michelagniolos Oeuvre und Literatur zu entfernen.

---

4. Bacchos und Ampelos.

Schöner Torso einer antiken Dionysosstatue in Florenz (Uffizien III Korridor Nr. 208); nach einer Vermutung Dr. Bayersdorfers und Bodes vom jungen Michelagniolo zu einer Gruppe des Bacchus und Ampelus ergänzt, wogegen sich Wölfflin mit Recht erklärt (Jugendwerke p. 75).

Der weinselige Bacchus im Begriffe die gefüllte Schaale in der erhobenen Linken dem Munde zuzuführen, hält in dieser Bewegung inne und schaut lächelnd auf den jugendlichen Ampelos herab, der neben ihm, zu seiner Rechten am Boden über einem mit einer Maske verzierten Henkelgefäße hockt und mit gespannter Aufmerksamkeit zu ihm emporblickt. In der gesenkten Rechten hält der Gott eine Larve. Hinter beiden ein klobiger Baumstamm; daran noch drei Masken: ein Schweinskopf, eine Larve und ein häßlicher, grinsender Faunskopf, mit Weinlaub und Traubenbüscheln bekränzt, die ihm tief auf Bart und Wangen herabhängen. Um seine zwei Widderhörner ist ein Tuch gewunden, das oben zur Schleife geknotet ist, und in der Mitte seines sonst zahnlosen Mundes treten, in allzugenauer Übereinstimmung mit Michelagniolos angeblicher „testa di Fauno" im Nationalmuseum zu Florenz, zwei fangartige Zähne hervor.

Verständlich ist das Motiv der Gruppe auf den ersten Blick nun gerade nicht. Im Gegenteil bedarf es erst längerer Überlegung, um die Lösung zu finden; und diese Komplizirtheit und Unklarkeit der Darstellung schließen m. E. schon von vornherein Michelagniolo als Urheber aus. Wir mögen uns vorstellen, daß der Satyrisk sich leise dem Gotte genähert hat und nach den Masken am Baumstamme hinüberlangt. Das merkt Bacchus und steht nun selbst im Begriffe, jenem die Larve, die er in der Hand hält, in neckischem Scherzspiele vorzulegen; oder auch, er hat ihm bereits die Maske vom Gesichte genommen, um sie im nächsten Momente ihm schnell wieder vorzuhalten. Und den erwartet der Knabe; daher die Spannung in seinem jugendlich schönen, aufwärts gerichteten Antlitze.[1])

Alle Merkmale deuten darauf hin, daß der Torso zu einer freistehenden Gruppe mit allseitiger Ansicht ergänzt worden war und als Brunnenzier diente. Wasser sprudelte aus dem dickbäuchigen Gefäße durch den Mund der Maske hervor. Zu diesem Zwecke hatte der Restaurator die Öffnung möglichst rund und tief ausgehöhlt. Eine (jetzt nicht mehr vorhandene) Bleiröhre war eingelegt, durch die das Wasser, und zwar durch die Basis von unten her, eingeleitet wurde. Auch bemerkt man an dem Boden, am rechten Beine des Ampelos und an der Vorderkante der Basis hinlänglich Wasserspuren. Sodann ist die hintere Seite der Gruppe auf das sorgfältigste ausgeführt; dort auch die dem Bacchusmythos entnommenen Zutaten, die der Künstler eben zu dem Zwecke anbrachte, um die Rückenparthie nicht leer erscheinen zu lassen, und deren Bedeutung wie Ausführung erst beim Umkreisen völlig klar werden. Die heutige Aufstellung an einem Pfeiler zwischen zwei Fenstern ist verkehrt, erschwert auch die Erkenntnis des Zusammenhanges; und ich bin mir gar nicht sicher, ob ich die Attribute, welche sich erst bei mühseligem Klettern dem Auge darboten, auch sämtlich richtig gedeutet habe. Hoffentlich folgt die Direktion der Uffizien, wie a. 1902 bei Michelagniolos Bacchus im Bargello, so auch diesmal meiner Anregung, das Werk zu isoliren. Diese Verquickung künstlerischer Intuition mit allerlei praktischen Nebenzwecken dürfte aber wiederum Michelagniolos Anteil ausschließen.

---

[1]) Diese Erklärung trifft m. E. das Objekt schärfer, als es Wölfflin faßt. Andere Interpretationen passen weniger: wie z. B., daß noch nichts von dem geschehen sei, und Bacchus dem Ampelus eine die Larven am Stamme überhaupt betreffende Weisung gibt, etwa sie erst zum Spiele herabzunehmen. Oder daß er auch nicht eine Gesichtsmaske in der Rechten hält, sondern dem Knaben einen Gewandzipfel übers Gesicht zu ziehen sich anschickt. — Ampelus schmiegt sich auch nicht in kindlichem Vertrauen an Bacchus an, dabei ihm das rechte Bein umfassend; vielmehr langt er mit der Linken über jenes hinweg in die Trauben und mit der Rechten hinten herum nach den Gegenständen auf dem Baumstumpfe.

Antik ist allein der Rumpf des Bacchus bis zum Ansatze der Arme, die Oberschenkel bis zu den Knieen, — doch ist in dem rechten ein großes Stück von gleicher Beschaffenheit wie die modernen Ergänzungen ziemlich roh eingeflickt; und der Eindruck entsteht, als habe sich ursprünglich rechts an dem Torso noch irgend ein Gegenstand befunden — endlich die Nebris, die über der linken Schulter des Gottes herabhängt und auch nicht frei von Beschädigungen und Ausbesserungen ist. Sonst erscheint der Torso, — nach Amelung (Führer durch die Antiken von Florenz Nr. 103) eine Wiederholung der sog. Narkissosstatue in Neapel, — von feinstem parischem Marmor, so gut wie unberührt und geht auf ein griechisches Original zurück, daß im Kreise des Praxiteles entstanden sein wird. Ergänzt, und zwar aus karrarischem Marmor, ist alles übrige: Kopf, Schale, Arme und die Beine des Gottes vom Knie abwärts mit der felsigen Basis, der ganze Satyrisk und die Masken mit dem Baumstumpfe, — teilweise höchst willkürliche Zusätze, in ihrer Art ein Unicum in der Renaissancekunst, die auch mehr einer Caprice oder einer antiquaristischen Neigung des unbekannten Restaurators, denn einer bestimmten Absicht oder Vorlage entsprungen sein mögen. Doch hat der Künstler das Hauptmotiv beim Bacchus, den leichten Rausch, wohl begriffen und veranschaulicht.

Wegen dieses anekdotischen Beiwerkes gerade erheben sich Bedenken gegen Michelagniolos Autorschaft; und diese verstärken sich, wenn man auf die formale und technische Behandlung der Gruppe näher eingeht. Unzweifelhaft liegt ein tüchtiges Renaissancewerk vor; aber es fehlt daran Michelagniolos Handschrift. Man vermißt die Einfachheit und Klarheit der Darstellung, die Strenge der Motivirung, die Natürlichkeit und Größe der Formen, die überlegene Kenntnis bei ihrer Durchbildung, — Qualitäten, die der Bacchus für Jacopo Gallo zeigt; statt dessen eine zügellose Erfindung, eine Neigung zu übertreiben und zu häufen, bei virtuoser und doch äußerlicher Mache. Man beachte z. B., wie kraftlos die Modellirung der nackten Parthien ist, die geringe Ausarbeitung der Haare oder den leeren Ausdruck des Bacchuskopfes mit den tief ausgebohrten Mundwinkeln und Augensternen, daß sie Löchern gleichen,[1]) und mit den halbgeöffneten Lippen, zwischen denen die Zunge sichtbar wird, um die beginnende Trunkenheit zu charakterisiren. Ferner fällt das Streben nach Eleganz und Zierlichkeit auf (z. B. die feingliedrigen schmalen Hände und Füße; wie elegant die Finger des Gottes die schön geschwungene, sonst glatte Schaale fassen, die nichts von dem Umfange und der Derbheit des Trinkgefäßes an Michelagniolos Bacchus besitzt); — endlich die manierirte Bildung der Masken, wobei fleißig der Bohrer verwandt ist. Mit welcher Drastik hat dagegen Michelagniolo die Trunkenheit veranschaulicht! Wie meisterhaft dort das Problem des Gleichgewichtes gelöst, das den jungen Bildhauer damals vor allem beschäftigte und sich auch hier finden müßte, wäre die Restauration der Gruppe sein Werk und zwar aus der Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes. In der Statue für Jacopo Gallo ein rücksichtsloses Streben nach Wahrheit; volle, fleischige Formen, der naiven Vorstellung, die er sich von dem Gotte des Weines gemacht hatte, entsprechend; die Haltung, das Mienenspiel, jede Geste ist dem Grundgedanken angepaßt, dabei eine scharfrandige, bestimmte Behandlung. Die Ergänzung dagegen bietet gestreckte, überschlanke Formen, eine flaue, teilweise oberflächliche Bildung, bei kleinlicher Sorgfalt in Nebendingen. Die Rücksicht auf die schöne Linie oder auf die gefällige Pose und Wirkung überwiegt. Für's Einzelne verweise ich auf Wölfflins Stilanalyse, die treffend die prinzipiellen Unterschiede zwischen Michelagniolos ächten Werken und dieser Gruppe hervorhebt.

[1]) Das fehlt freilich beim Satyrisken, dagegen weisen wieder die Masken am Baumstamme geradezu Höhlen auf.

Bode meint, Michelagniolo habe den antiken Torso in der Zeit zwischen dem Giovannino und dem Bacchus für Jacopo Gallo ergänzt. Zu dem letzteren erscheine die Restauration „als eine Art von Vorstudie"; und vermutungsweise läßt er die drei Masken am Baumstamme oder eine derselben (die äußerste links) den Anlaß zu Condivis Erzählung vom Faunskopfe werden, der Michelagniolo die Gunst des Magnifico verschaffte. Demgegenüber ist die Restauration der Gruppe viel später anzusetzen, etwa nach der Mitte oder in die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. So originell sie auf den ersten Blick erscheint, sie besteht doch nur aus Reminiscenzen. Geschmack und Stil Jacopos Sansovino verraten sich (so auch Wölfflin). Nicht daß sie von diesem Meister stamme; aber sie gehört in seine Umgebung, wenn nicht in sein Atelier; und speziell Sansovinos berühmter Bacchus (im Bargello), der in seliger Lust die Schaale hoch in die Luft hebt, möchte dem unbekannten Künstler vorgeschwebt haben. Nun erklärt sich auch die „Pietät" vor dem antiken Torso, überhaupt die Nachahmung der Antike, aber auch die michelagniolesken Eigenheiten, die an der Gruppe unverkennbar sind. An den Giovannino (wie auch an den David von 1504) erinnert z. B. der gesenkte Arm des Gottes; an den Bacchus Gallos der zwischen Lächeln und Blödigkeit schwankende Gesichtsausdruck, — namentlich in der Profilansicht frappant, — überhaupt das Motiv, dann Einzelheiten, wie z. B. daß Weinlaub zum Schmucke des Haares verwendet ist. Freilich hat Michelagniolo an seinem Bacchus gerade diese Parthie mit besonderem Naturalismus durchgeführt: Ein derbes Gezweige, an dem breite, an den Kanten umgebogene Blätter und schwere Trauben hängen, ist um das Haupt des Gottes gewunden, ohne die Haare zu verdecken; diese quellen vielmehr in kräftigen Locken und Strähnen überall hervor. Hier dagegen erscheinen die Haare unmittelbar über der Stirn von Gott und Satyrisk in massigem Schopfe ohne Spezialisirung; und ebenso charakterlos sind die an den Rändern zierlich ausgezackten Weinblätter, die flach gehalten sind und wie eine Kappe den Schädel bedecken. Wo aber zwei zusammentreffen, hat der Restaurator allemal mit niedlichen Bohrlöchern die Konturen angegeben. Allein schon die Form dieser Bohrlöcher und die Art ihrer Verwendung schlössen Michelagniolo als Autor aus! An den Cupido im Kensington Museum weiter erinnert die Beinspreizung des Satyrknabens, nur daß die Art, wie die Beine den Boden berühren, einen schwächlichen Eindruck hinterläßt.

Wenn nun auch meine Ausführungen, (die sich noch vermehren ließen), dargetan haben, daß die Ergänzung des Torsos nicht ein Werk Michelagniolos ist, auch nicht vor dessen Bacchus gehört, so könnte sie doch noch immer im ersten Jahrzehnte des Cinquecento entstanden sein. Allein dagegen spricht (wie schon Wölfflin bemerkt hat) die sonst glatte Vase mit der Maske als Mundstück. Ihre Form, die Gestalt des schön geschwungenen Henkels, der in Voluten ausläuft, der gewundenen Einfassung des Gefäßes weisen den Stil des vorgeschrittenen sechzehnten Jahrhunderts auf; und sodann setzt die Larve rechts wie Vasaris Erzählung von 1568 so die danach fabrizirte und Michelagniolo fälschlich vindizirte Faunsmaske (mit demselben Mißverständnisse) voraus, nur daß diese hier noch manierirter ist. Gerade die Vergleichung in diesem Punkte lehrt, daß wir es mit einer noch späteren Nachahmung zu tun haben.

FÜNFTES KAPITEL.

XVI. Der Herkules der Casa Strozzi und der Crucifixus von Santo Spirito.

1. Der Herkules.

Vasari, der wieder Condivis knappen Bericht *(cap. 10. 3. 4)* über diese Statue dem eigenen einverleibt, hat sie unzweifelhaft im Palazzo Strozzi gesehen, ist auch über ihren Verkauf besser unterrichtet als Condivi, der nur noch wußte, daß sie nach Frankreich gegangen war. Gleichwohl findet er sich mit einem so allgemeinen, nichts sagenden Urteile — cosa mirabile — ab. Er benutzte neben Condivi offenbar noch Informationen von dem Agenten Giovambatista della Palla selbst, den er kannte.[1]) Gegenüber der Fassung in 1550 präzisirt Vasari 1568 die Zeit der Veräußerung auf das anno dell' assedio — 1529/30 —, ist auch in Einzelheiten genauer, die er gleichwohl schon 1550 gewußt, aber nicht beizubringen für nötig erachtet haben mochte.[2]) Der Herkules scheint zuerst nach Michelagniolos Weggange aus der Casa Medici und vor dem Crucifixus in Santo Spirito unternommen, letzterer erst im Frühjahre 1494 — in questo tempo heißt in dem Zusammenhange soviel wie während des zweiten Aufenthaltes im Palazzo Medici *(cap. 10. 7)* — begonnen, parallel mit dem Herkules in Arbeit gewesen, doch früher als jener vollendet worden zu sein. Vasari 1550 nennt zwar das Kruzifix an erster Stelle, stellt 1568 aber beide Werke nach Condivi um. Während der „alquanti mesi che sene stette il giovane con Piero" *(10. 6)* — das war etwa $^3/_4$ Jahr — erlitt die Arbeit am Herkules, der doch im Hause Ludovicos Buonarroti zurückgeblieben sein wird (?), naturgemäß einen Stillstand, oder konnte nur gelegentlich mit Unterbrechungen weitergeführt werden.[3]) Daher läßt sich vielleicht vermuten, daß die Statue überhaupt erst nach der Rückkehr aus Bologna die letzte Feile erhalten, jedenfalls frühestens erst 1495/96 den Besitzer zum ersten Male gewechselt habe. Stand auch der Herkules nach Vasari molti anni nel palazzo degli Strozzi, woran sich Michelagniolo-Condivi nicht mehr erinnerten, so folgt daraus noch keineswegs, daß er von Anfang an dort gewesen oder von den

---

[1]) Vite Andreas del Sarto und Pontormos V. 50; VI. 262 ff. Busini: lettere p. 94, danach Varchi III. 558. Frey, Ausgew. Briefe an Michelagniolo p. 301/2.

[2]) Vergl. den Wortlaut p. 39. 29 im Vergleiche zu cap. X. 15.

[3]) Oder hatte sich Michelagniolo ein bescheidenes Atelier gemietet? Oder hatte ihm ein Freund das seine eingeräumt? Oder endlich stand ihm nach wie vor der Garten von San Marco offen, was sicher der Fall war, als er wieder Hausgenosse Pieros de'Medici war?

Strozzi unmittelbar nach seiner Fertigstellung erworben sein mußte. Denn der Palast war in der Zeit noch im Bau, am 18. Juli 1495 nur bis zum primo finestrato gediehen (Gaye) und wurde erst seit 1533 bewohnt; und der „Hof", wohin ihn Wölfflin (Jugendwerke) versetzt, entstand noch später (erst durch Cronaca). Demnach kann die Statue anfänglich nur in einem der Privathäuser der Strozzi gestanden und erst im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts in den Palast überführt worden sein, vielleicht erst nach der Rückkehr Filippos Strozzi aus Neapel a. 1512 oder noch später.[1]) Ferner nach dem Tode des kunstsinnigen und reichen Filippo di Matteo Strozzi[2]) kam als Käufer des Herkules entweder der älteste seiner Söhne aus erster Ehe (mit Fiametta Adimari) Alfonso († 1534) in Betracht oder Filippos zweite Gemahlin Maria Selvaggia de' Gianfigliazzi, deren beide Söhne Lorenzo (1482—1549) und Giovambatista, genannt Filippo der Jüngere (1488—1538) noch minderjährig waren. Diese hatten aber zunächst das Vermächtnis des Verstorbenen in bezug auf den Palastbau zu erfüllen; und zwar tat dies gewissenhaft Maria Selvaggia mit ihrer Hälfte für Rechnung ihrer beiden Söhne, während Alfonso nur zögernd und ganz allmählich den ihm zugefallenen Teil ausbauen ließ und während der Zeit im „terreno" wohnte, „in modo rimarrà imperfetta detta muraglia e fatto verghognia a loro padre", sagt Cambi (tom. XXI. p. 50 f.). Sollten unter solchen Verhältnissen noch Neigung und Mittel zum Ankauf von Statuen gewesen sein? Filippo der Jüngere trennte sich aber leichten Herzens später vom Herkules.

In Frankreich diente die Statue zunächst zur Dekoration des Schlosses von Fontainebleau, das etwa seit 1528 von Serlio und dann von Rosso und Primaticcio umgestaltet wurde. Sie befand sich wohl in der Cour de la Fontaine.[3]) Henri II. ließ sie auf ein neues Postament setzen und im Jardin de l'Etang vis à vis der Cour de la Fontaine aufstellen, seit dessen Zerstörung zu Gunsten einer weiteren Vergrößerung der genannten Hofanlage a. 1713 sie entfernt worden ist, vielleicht auch weil der Marmor unter dem zersetzenden Einflusse der Zeit und der Witterung unansehnlich geworden war. Seitdem verliert sich jede Spur von der Statue. Gori nennt sie 1746 bereits verschollen (Condivi p. 167). Möglich, daß sie sich noch in irgend einem französischen Schlosse, unerkannt und vergessen, befindet, um eines Tages zufällig wieder zum Vorschein zu kommen.

Wie der Herkules aussah, ist nicht zu sagen; daher ist unerfindlich, mit welchem Rechte der Cicerone (VIII. p. 535) von einem „ausruhenden" Helden spricht. Gori (l. c. p. 103) will den Kopf der Figur in einem Abbozzo von cirka sieben dita Höhe vom Bildhauer Vitt. Barbieri für sein Museum erworben haben. Aber er selbst läßt den Zweifel zu, ob es sich dabei um das Originalmodell Michelagniolos oder um eine Arbeit bezw. Taufe seines Lieferanten handelt. Schon die Maaßangabe macht eine Fälschung wahrscheinlich.

Ebenso ist aber auch die „dekorative Nachbildung" des Herkules, die der

---

[1]) A. 1509 wurde Filippo Strozzi wegen seiner Ehe mit der Tochter eines Ribellen, Clarice dei Medici, zu einer Geldstrafe und zu drei Jahren Confine nach Neapel verurteilt.

[2]) 15. Mai 1491 Landucci; sein Testament vom 14. u. a. bei Gaye. Leider wurde mir der Eintritt ins Archivio Strozzi versagt. Nachforschungen in ihm wären auch resultatlos geblieben, weil es eben heute — leer sei, die carte paterne an irgend einen, wie man sagt, amerikanischen Nabob verkauft seien, zur Erhöhung des Glanzes des hochfürstlichen Hauses Strozzi!

[3]) Franz I. kaufte den Herkules, nicht Henri II., wie Pater Dan (Trésor des marveilles de Fontainebleau 1642) schreibt, dessen Beschreibung bereits Benutzung Vasaris verrät.

verstorbene Dr. Bayersdorfer im Giardino Boboli zu Florenz entdeckt haben wollte, bei näherer Prüfung zu beanstanden. Dieser steht im hintersten Teile des Gartens bei der Mauer di là dall' isolotto (il R. Giard. Boboli Tafel XLV; die Abbildung von Soldini daselbst gibt von der Arbeit eine falsche Vorstellung): Herkules, en face, schaut erhobenen Hauptes in die Ferne. Die Linke hält die Keule (jetzt abgebrochen) und ist in die Hüfte gestützt. Die lässig herabhängende Rechte berührt das Haupt eines Satyrknaben, der am Boden hinter dem (rechten) Standbeine des Helden kauert. — Eine vielfach geflickte, schlecht erhaltene und roh gearbeitete Gruppe von durchaus unmichelagnioleskem Charakter. Höchstens daß in der Beinstellung ein Analogon zum David gefunden werden könnte; doch geht das bei beiden Statuen auf den antiken Typus zurück. Dieser Herkules ist in Haltung und Bewegung zierlich, ja elegant, — er tänzelt — von schlanker Bildung; konventionell im Ausdruck und schwächlich in der Formenbehandlung. Da ist nichts von der Leidenschaft und Wucht des Meisters, vom Streben nach Vereinfachung und Größe, von der intimen Kenntnis des Körperbaues zu finden, Züge, die vom Schöpfer des Kentauernreliefs und des Christus in der Madonna an der Treppe doch in erster Linie erwartet werden müßten. Man schaue nur z. B. das Sitzen des Knaben an; wie Stein und Körper eine weichliche, unartikulirte Masse bilden! Dazu kommt, daß Condivi nur von einer Figur spricht und den Knaben verschweigt, was er sicher nicht getan hätte, wenn dieser vorhanden gewesen wäre (Bacchus für Jacopo Gallo!). Endlich, wäre Michelagniolos Herkules das Vorbild für die Boboligruppe gewesen, so hätte er diesem Zwecke nur in Frankreich dienen können, nicht in Florenz, da diese ein spätes Machwerk und frühestens erst unter Buontalenti aufgestellt worden ist, auf den im wesentlichen der Garten, so wie er heute angelegt ist, zurückgeht. Auch hätte sich von einer derartigen Nachbildung, ihrer Überführung nach Florenz und ihrer Aufstellung sicherlich irgend ein Ricordo erhalten. Die Boboligruppe erweist sich vielmehr als die Arbeit eines Nachahmers Jacopos Sansovino nach irgend einer spätrömischen Antike, die niemals mit Michelagniolo hätte zusammengebracht werden dürfen.

Die Stellen des mediceischen Inventares, auf die im Texte bei den Herkulesdarstellungen Bezug genommen ist, lauten nach dem Originale: Für die Wandgemälde der Sala grande des Palazzo Medici von Antonio del Pollaiuolo: Vno panno, cornicie intorno, messa doro, di braccia 6 per ogni verso, dipintoui dentro erchole ch' anmaza lidra . . . fior. 20. — Vno panno, cornicie intorno, messa doro, di braccia 6 per ogni verso, dipintoui drento erchole che sbarra ellione . . . fior. 20. — Vno panno di braccia 6, chorniciato intorno et messe *(sic)* doro, dipintoui erchole che schoppia anteo; tutte queste fatiche derchole sono di mano del pollaiuolo . . . fior. 20. (Inv. p. 13 b. — Vas. III. p. 294; Müntz p. 62. 103; Mackowsky Verrocchio p. 77.) Für die Bronzen: In der camera di Bertoldo: Vno gnudo di bronzo, che ha rotto 1° *(uno)* braccio libr. 15 — vielleicht eine beschädigte Herkulesstatuette (fol. 11 b). — Im Scrittojo: Vno gnudo di bronzo di tutto rilieuo tondo, dalteza di braccio $^3/_4$ incircha, vochato lo gnudo della paura . . . fior. 6. — Vn altro gnudo, fighura derchole, fanza ghambe . . . fior. 2 (fol. 28 b). — In der camera di Monsignore: Vno ignudo di bronzo, alto 1° braccio, con una palla doro in mano . . . fior. 8 — wohl Herkules mit einem Hesperidenapfel. — Vno erchole che fchoppia anteo, di bronzo tutto, alto br. $^1/_8$ . . . fior. 2 — wohl identisch mit der Bronze Antonios del Pollajuolo im Nazionalmuseum (fol. 38 b). — In der cappelletta: Vno gnudo di tutto rilieuo, alto br. 1°, di bronzo tutto . . . fior. 10. — Un altro gnudo di bronzo con uno pescie e una serpe in mano . . . fior. 6 (fol. 41 b). — In der Camera di Piero: Vna fighura

di bronzo a chauallo di peſo di libbre . . . kann mit dem Herkules zu Pferde im Museum zu Modena identisch sein (fol. 42 b). — Vno centauro di bronzo di mano di Bertoldo, di peſo di libbre . . . wohl der Kentaur mit der Deianira im Museum zu Berlin (Vergl. über Bertoldos Bronzen Bode, Flor. Bildhauer der Ren. p. 290 ff.).

2. Das Kruzifix von Santo Spirito.

Bei wem Michelagniolo die Holzschnitzerei erlernt hatte, die er übrigens nur in diesem einen Falle und sonst nie wieder in seinem Leben geübt hätte, wissen wir nicht. Bertoldo, der auch in der Holzskulptur erfahren gewesen war, (vergl. den Text p. 73 Note 1), käme naturgemäß dafür zunächst in Betracht. Doch bot sich in Florenz, bei der Blüte der dekorativen Künste, auch sonst reichliche Gelegenheit dazu. Vielleicht daß wir uns nicht allzugroße Vorstellungen von dieser Leistung, mit Rücksicht auf die Technik und die Kürze der Zeit, in der sie zustande kam, zu machen haben. Denn einigermaßen verdächtig ist, einmal daß Vasari, der das Kruzifix kannte, jede charakterisirende Bemerkung, an dem bei ihm sonst kein Mangel ist, unterdrückt; und sodann, daß das Werk eines Michelagniolos an einem öffentlichen Platze in Florenz, in dem mit dem Künstler seit dem David und besonders seit dem Assedio förmlich ein Kultus getrieben wurde, so spurlos verschwinden konnte. Läge nicht Condivis positives Zeugnis — fece di legno — vor, man möchte annehmen, Michelagniolo habe nur den Entwurf geliefert, ein Bildschnitzer von Profession die Ausführung. Andererseits war diesem genialen Meister jede Technik und ohne Verzug geläufig, wie er denn auch darin nur dem Beispiele Donatellos folgte, dessen Kruzifix in Santa Croce ebenso sehr von der schlichten und dabei bedeutenden Naturauffassung wie von der Geschicklichkeit dieses Meisters in der ihm sonst auch nicht gerade geläufigen Holzskulptur zeugt. Auch Verrocchio arbeitete nach Vasari (III. 375) „crucifixi di legno", von denen keines mehr erhalten zu sein scheint.

Wie lange Michelagniolos Werk den Hochaltar von Santo Spirito schmückte, ist unbekannt. Es ist möglich, daß es seit dem 3. September 1496 sich dort befand (vergl. die Urkunde unten). Albertini nennt es a. 1510 an Ort und Stelle; Vasari a. 1550 und a. 1568. Condivi hatte es nicht gesehen und schrieb nur nach Michelagniolos Erinnerung. Heute ist es verschwunden, und die bisherigen Versuche, noch vorhandene Kruzifixe mit ihm zu identifiziren, sind vergeblich gewesen. Das von Padre Richa (chiese IX. 55) auf Michelagniolo bezogene Kruxifix in der Sakristei, gehört ihm nicht an; ebensowenig das gegenwärtig im Chore, hinter dem Hochaltare, auf erhöhtem Platze befindliche, das Thode (Aufsatz der Frankfurter Zeitung vom 1. Mai 1904) seltsamerweise für Michelagniolo in Anspruch nimmt. Das ist vielmehr die schwächliche Arbeit eines Holzschnitzers aus dem Ende des sechzehnten, Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, die vielleicht das wurmstichig gewordene Michelagniolos hat ersetzen müssen.[1])

[1]) von Bürkel in d. Z. f. bild. K. 1904. Heft 12. Aber auch Wickhoff (kunsthistor. Anzeigen), der sich gegen Thode scharf äußert, schießt über das Ziel hinaus, wenn er dieses Kruzifix ein Werk des achzehnten Jahrhunderts im Rokokogeschmacke nennt. Die Draperie um die Lenden Christi, auf die er sich zur Stütze seiner Behauptung vornehmlich beruft, — ein in Kalk getauchter Lappen — ist modernen Ursprunges und, wie mir ein paar ältere Brüder bestätigten, vor gar nicht zu langer Zeit hinzugefügt worden. Daher erübrigen sich Wickhoffs Folgerungen und Stilbestimmungen.

Über den Prior von Santo Spirito, der Michelagniolo Gelegenheit zu praktischen Sektionsübungen bot, habe ich folgende Notizen zusammentragen können (Arch. d. Stato Conv. Soppr. Sto. Spirito):

Sein Name war: Maeſtro Nicholaio di Giovannj di Lapo Bichiellinj da Firenze; sein voller Titel: Frater Nicholaus de Florentia sacrae paginae profeſſor ac prior conuentus s^{i}. spiritus de Florentia ordinis heremitarum scī. Auguſtini licet immeritus *(Urkunde vom 16. Juli 1493)*. Die Bichiellinj stammten nach Ancisa (K. K. p. 325 b) aus Montespertoli. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, desgleichen, wann er in den Orden trat. Er starb als Prior des Konventes: a di noue dagoſto, che fu la vigilia di San Lorenzo, a hore dicianoue M. D. X. VIII. *(vol. 67. libro nero de termini da 1440 a 1554. fol. 203 b)*.

Prokurator des Konventes wurde er Ende 1485: Ricordo come a di 10 di dicembre 1485 ragunatj el capitolo e fratj del conuento di ſcō. ſpō. di Firenze eleſſono in loro procuratorj el Reuerendo magīo Nicholaio di Firenze e frate Lorenzo da Caſtelfrancho Baccelliere *(vol. 8. p. 1 b)*.

Damals war Prior Maestro Michele da Empoli (zum ersten Male gewählt für 1463/64; dann wieder für 1485/86; (Urkunden ad 25. Oktober 1463; August 1464; 23. August; 10. 12. Dezember 1485; 2. 3. Januar 1486. *vol. 67. fol. 94 a. 139 b; vol. 1. fol. 134 b; 149 b; vol. 8. fol. 1 b. 63 b. usw.)*.

Diesem folgte im Priorat Maestro Nicholaio 1486/87 (ad August 1486; 10. Januar 1487) *(vol. 67. l. c.)*. (1488 wird Maestro Benedetto di Marco Prior.)

März 1489 *(st. c.)* ist er Vikar *(l. c. fol. 151 b)*. — Zum zweiten Male Prior von 1491 bis 1496. (Urkunden ad August 1491 ff.; *vol. 67. fol. 156 a ff.*) — 1496 3. September *(vol. 67. fol. 167 b)* ist er Pater Provinzial (Prior Fra Girolamo da Cortona). Seit 1497 ununterbrochen bis zu seinem Lebensende Prior von Sto. Spirito *(vol. 67. fol. 171 b ad November 1497)*.

Von seinem Wirken geben folgende Urkunden Zeugnis (loc. cit.):

1492. 15. Oktober *(fol. 158 b)*. Richordo, chome a di 15 dottobre ragunatj tuttj e padrj e fratj dj dcō conuento in ſacreſtia a ſuono dj campanella e per comandamento dj dcō priore fu facto ſindacho e procuratore maeſtro Andrea de Trottj d' Alexandria, che poteſſj impetrare da Pontefice la confirmatione della nuova infermeria della chamera ſua con quelle crauſule che gia per altro tempo gli furono conceſſe, rogato ſer Angnolo da Caſceſſe *(sic)* ſotto dcō dj.

Die alte Infermeria wird unter dem Prior Andrea d' Allexandria am 13. Oktober 1470 und am 7. September 1478 erwähnt. Sie lag im Orto des Konventes *(vol. 67. fol. 104. 128)*.

1493 *(94)*. 3. Februar *(l. c. fol. 163 a)*. In dcā congregatione fu expoſta per dcō priore a dc̄j padrj e fratj, chome el padre maeſtro Andrea de Trottj d' Allexandrja, frate, padre e maeſtro di dcō conuento di ſcō. ſpō., auendo fabrichato la chamera, la quale al preſente ſua p. *(prima)* habita, perche dopo la uita ſua habbj a eſſere aſſeruizio delgli infermi, come altre uolte per noſtre paternita e fraternita e *(è)* ſtato deliberato, ora uoluto lui, che l orto, el quale al preſente a *(ha)* dcā chamera, non e *(è)* abaſtanza alla chomodita delglj infermj, ſiche per queſta priega, noſtre paternita e fraternita ſieno contente uolere concedergli, chellui poſſi pilgliare dellorto del conuento tanto quanto e *(è)* dal canto della cuſcina del *(sic)* chamera di maeſtro Benedecto e coſi col muro poſſj andare per inſino al muro della ſtrada: Alla quale propoſta riſpoſeno tuttj eſſere contentj, nemine diſcrepante, il che dcō maeſtro Andrea poteſſj fare e pilglj dicta parte, perche era *(sic)* choſa pia; e io frate Lorenzo procuratore di dcō conuento offato *(ho fatto)* e ſcripta dcā determinatione di mia propria mano per comandamento dj dcō priore.

Richordo, chome a dj 3 di ſettembre (1496. *l. c. fol. 167 b*) ragunatj e padrj e fratj in dcō conuento al deſcho per comandamento del padre prouinciale maeſtro Nicholaio di Giovanni di Lapo da Firenze, per luj fu expoſto a dc̄j padrj e fratj di uolonta

del reuerendo padre maeſtro Girolamo da Cortona priore, come le paternita loro ſapevano, ch' elgli era rimaſto della buona memoria dj frate Giovannj Spadinj uno crocifiſſo, del quale ſi trouaua lire quaranta, ſelglj erano contentj, ſi uendeſſj e 'l prezo ſi deſſj a ſuora Antonia delle Conuertite per parte di quello a auere: Alla quale propoſta fu riſpoſto, tuttj eſſere contentj, nemine diſcrepante etc.

Man kann vielleicht supponiren, daß dieser Verkauf mit Rücksicht auf Michelagniolos Kruzifix erfolgt sei?

1498 *(fol. 171 b)*. Item a dj 19 di gennaio 1497 etc. fu expoſto a dčj padrj e fratj, che glj pareva, accjo che gli infermj aueſſino el biſongnio loro de medicj, che ſi doueſſj vſare loro qualche curteſſia, la qual choſa parue a dčj fratj e padrj giuſta e honeſta, e per loro inſieme con dcõ priore *(Nicholaio)* determinorono, doueſſino auere vno moggio di biadia *(sic)* e vno di grano; e queſto fuſſj per dua medicj, ciaſcheduno per meta.

Item in dcã congretione *(sic. congressione)* etc. — parue al dcõ priore, che ſi doueſſino ellegere dua medici, e qualj aueſſino a eſſere alla cura de noſtrj infermj chon dcã prouiſione, e per luj fu propoſto a dčj fratj, ſe alloro pareva, che tale electione ſi faceſſj in maeſtro Paulo dj Vierj e in maeſtro Franceſcho da Stia; al quale priore per dčj padrj e fratj fu riſpoſtj dj ſj, nemine diſcrepante.

Die Signorie von Florenz schreibt oratoribus in Gallia die 29 Aprilis 1503 *(lettere interne ed esterne filza 114 fol. 134 b)*: Con queſta sara una nostra, la quale noi ſcriuiamo al Cardinale di Santo Giorgio in raccomandatione di maeſtro Nicolaio Lapi priore di Santo Spirito, pregandolo come protectore di quello ordine, uoglia per amore nostro fare opera, che il decto maeſtro Niccolaio non ſia leuato del priorato di quel conuento, doue e *(è)* ſtato molti anni et gouernatolo con grande ſatisfactione et noſtra et di tutta la citta et accreſciutolo di entrate et ordinatolo molto meglo non era auantj circa li portamentj et coſtumj de fratj. Preſentaretela a S^a^. S^ria^. et molto di bocca farete queſta medeſima opera con omni prompteza et inſtantia, ad fine che noi et lui ne ſiamo ſatiſfacti.

1503. 15. Mai (Sto. Spirito *l. c. fol. 183 a)*. Ragunatj e dcĩ padrj e fratj del dcõ conuento di ſcõ. ſpõ. di Firenze dell ordine di fratj Heremitanj di ſcõ. Agoſtino in ſacreſtia etc. — — tra laltre choſe fu propoſto a dettj padrj e fratj, che chonciosia choſa che auendo el dcõ maeſtro Nicholaio exercitato lufitio del priorato annj quindicj bene e diligentemente, e con ſomma diligentia exercitando dj e notte la chieſa e choro e gouernato tutto dčj chonvento e fratj con ſomma pace e tranquilita, e coſj auendo tenutj contj e ſcripture bene e diligentemente annj diciotto, come ſi uede ed e *(è)* manifeſto al libro della procureria del conuento *(leider verloren)*, gli fuſſj conſingniato vno certo e determinato ſalario lanno. E qualj padrj e fratj ueduto la ſollecitudine di dcõ maeſtro Nicholaio circha la chieſa e choro e buono gouerno del conuento, e ueduta la diligentia auuta alle ſcripture, determinorono e uinſeno infra loro, nemine diſcrepante, che al dcõ maeſtro Nicholaio fuſſj dato e aueſſi auere per ciaſcheduno anno ſeruito duchatj diecj e choſj aueſſj auere, mentre luj ſteſſj in dcõ priorato, che ſono annj quindicj, che ſono dugatj cento cinquanta, che finirono di maggio proximo paſſato; e per auere tenuto e contj e ſcripture di dcõ conuento duchatj diciotto per ciaſcheduno anno, che ſono annj diciotto, fornitj di dicembre 1503 proximo paſſato, chome appare al libro della procureria, che fa la somma dj ducatj trecento uentj quatro; e choſj per lauenjre, chelluj teneſſj dettj contj e ſcripture, per ſua fatigha; e choſi duchatj cinquanta, e qualj ſpeſe nelle bolle dell Ormannoro,[1]) e per le ſpeſe fatte per luj e per vno compangno a Roma per ſollecitare dette bolle: La qualle determinatio fu fatta a dj 15 di maggio 1503 in ſacreſtia e per chiarezza dell uero — — fatto ſcripta di mano dj tuttj e padrj e fratj — e ſugellata chol ſugello di dcõ conuento etc.

1510/11. Unter dem Priorate dieses Mannes war demnach Martin Luther auf seiner Romreise Gast im Konvente von Sto. Spirito.

In seinem Testamente, das von seinem Nachfolger M°. Nicola di Giovannj d'Aſtj bereits am 1. September 1518 *(fol. 200 b)* bekannt gegeben und bestätigt wurde, setzte

---

[1]) Dieses Ormannoro oder Osmannoro liegt im val d'Arno, unweit von Florenz, und der Prior Nicolaio kaufte daselbst Guter; darunter comperoſſj nell' anno 1487 di nouembre della lymoſina della madre di Andrea Donj eine vigna, poſta nel piano dell Ormannoro. Ferner: Lormannoro, acquiſtato al tempo noſtro con mia fatiqha et mia danari, equali megli anno a prendere di ualore di 1500 fiorinj. — Ferner: Io o portato al conuento di mio patrimonio la meta di Caſaglia, poſta nel contado di Piſa di ualore di 2000 fiorini e piu etc. *(Ricordi vol. 89.)*

maeſtro Nicolaio u. a. folgende Legate feſt: Dell entrate del suo patrimonio la terza parte, che sono ducati venticinque doro in oro larghi, ſi deſſeno a pouerj nouitij cioe al nouitiato per loro ueſtimentj et altri loro biſogni, con queſto, che ogni sabbato im perpetuo fuſſeno tenutj et obligati a cantare vna meſa de Noſtra Donna all altare del ſocorſo.

25 ducatj — ſi deſſeno alla infermeria per aiutare li poueri inſermj ogni anno im perpetuo.

E 25 ducatj — haueſſe el dcõ conuento per li biſogni, che di mano in mano occorreno.

Michelagniolo sezirte Leichen, als in Santo Spirito noch eine rege Bautätigkeit herrschte. Das geht aus Ricordi hervor, die teilweise von Fabriczy (Jahrb. f. K. Preuß. Kunsts. XXIII Beiheft, doch mit Fehlern) abgedruckt wurden:

1457. 11. Mai *(fol. 83 b)*. In der Versammlung auf Befehl des Priors maeſtro Santi di Simone da Marcialla fu propoſta la electione deglj operaj della noſtra chieſa di scõ. ſpõ. — Auf drei Jahre wurden gewählt: Luca di Buonaccorso Pitti, Giovanni di Stefano Corſinj, Bernardo Atinorj *(sic)*, Giovanni di Lucha di Ghirigoro et Gianozzo Biliotti con quella auctorita et poteſta, che ſi choſtuma dare a ſimilj operaj.

1458. 6. Oktober *(fol. 86 a)* wurde dem Luca Pitti, operaio della chieſa nuoua di ſcõ. ſpõ., adoperato, che la detta chieſa uada inançi e per inſino a qui abbi colla ſua prudentia acreſciuta lentrata di detta opera, überwiesen vna capella nella croce di detta nuoua chieſa a ſuo arbitrjo e uolonta, non pregiu*(di)*cando a chj in alchuna di quelle aueſſe giuriditione.

Anno 1481 *(fol. 130 b)* ceptum eſt edificium Ecclesie noue S^{a}. Spũs. Darunter von anderer Hand: Non bene uidit qui istam posuit notam, quia noua ecclesia edificabatur anno 1475 Retro Roscio procuratore *(auch das ist ungenau)*. Lege hunc librum fol. 126 facie prima et anno 1452: patres creant operarios noui edifizij ecclesie. Lege fol. 75. facie 2 et fol. 69. facie prima et fol. 106. facie 2.[1])

Gli ſpettabilj operaj a di 14 daghoſto 1489 *(vol. 128. fol. 99 a ff.)* deliberorono, che la ſagreſtia ſi faceſſj nel modo e forma, che ſta vno modello, a fatto fare Lorenzo di Piero di Choſimo a Gvliano da ſan ghallo, che ſi ſeghuitj quello e quel piu o meno che pareſſe a detto Lorenzo; il quale modello e *(è)* inn ottangholo colla trebuna nella forma di San Govannj.

† MCCCCLXXXVIIII *(fol. 105 a)*. Richordo ogi questo dj 3 dj dicienbre 1489, chome a ore 19 in giouedj Jo. Giouanbatiſta di Tomaſo Chorbineglj feci rienpiere e fondamentj de la ſacreſtia, perche ero prouedittore de lopera di ſanto iſpirito, e fecj chiamare tutto el chonuento e chapittolo dj frattj di detto ſanto iſpirito e fecjlo benedire chon tutte le ſolenitta cho l aqua benedetta e cho lo incienſo a lade e grolia *(laude e gloria)* prima di messer Domenicho e di ſanto Aghoſtino e de ſua auochattj ect. *(sic)*. Che fu el maeſtro Giouannj di Mariano, detto el Chorbachia, e Saluj d Andrea, maeſtro di ſcharpello, e Zanobj di Sandro, laſtrichatto *(sic)* fondattore; e di queſto ſi fa memoria per poterſene richordare dj per dj.[2])

1489. 22. Dezember *(fol. 106 a)*. E dettj operai feciono parttitto dittutto quelo doueſino dare a Guliano da ſan ghallo per 1° modello, aueua fatto per la ſagreſtia, e chonmiſono in magnifico Ridolfi *(Gonfaloniere von Florenz)* e Jacopo Guizardinj ttuto quello doueſj aue*(re)* detto Giuliano da ſanghallo. (Das Weitere bei v. Fabriczy loc. cit.) Alsdann:

1493 a di 10 di luglio *(fol. 223 a)*. Giovannj di Berto mando nell opera vna charata de vn terzo d vn quadro della volta della ſacreſtia.

Piero di Berto Zabarde riceuuto nell opera vna charata detta di ſopra.

---

[1]) Die fol. 69. 75 fehlen jetzt; fol. 126 enthält nichts auf den Bau bezügliches; fol. 106 die Wahl der operai der chiesa nuova. Die ganze Notiz von 1481 an von zwei verschiedenen Händen des ersten Drittels des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben; also nicht gleichzeitig.

[2]) Dieselbe Notiz noch einmal aus vol. 67 fol. 184 a von einer Hand aus dem Ende des sechzehnten oder Anfang des siebzehnten sec. nach älteren Aufzeichnungen, mit dem Zusatze, daß der R^{do}. Padre Prouintiale di queſta Prouintia M°. Nicholaio di Lapo die solennità leitete.

Tomaſo di Franceſco di Giouannj mando nel opera vno bordone di fiorini 12 per fare la porta della ſagreſtia.

1493 a dj 12. dettobre *(fol. 224 a)*. Simone del Chaprina mando nel opera vna charata d una pietra torta per inbaſamento della volta.

Piero di Berto charadore riceuuto nell opera vna charata dvn torto di ſerame de la ſacreſtia.

1495 a di 20 di maggio *(fol. 231 a)*. Raghuroronsi ſpettabilj operaj e per loro partito fecono, che modello, fatto per Antonio del Polaiuolo della trebuna della ſagreſtia, ſi faccj, chome ſta detto modello con vno archo, che chomincj ſopra la chornice, dentrovj vno occhio in caſchuno angholo e di macingnio intavolato chon vno ſpigholo ne chantj di dettj angoli e di macingnio.

A di primo di marzo MDIII *(1504)* si dette principio al noſtro campanile.

SIEBENTES KAPITEL.

XVII. Michelagniolo und Savonarola.

Meine Ausführungen über Savonarola, seine Bedeutung und Stellung in Florenz sowie über sein Verhältnis zu Michelagniolo im Texte waren längst abgefaßt, als ich die in heller Begeisterung für die Persönlichkeit des großen Kanzelredners und Bußpredigers niedergeschriebenen Kapitel in Thodes Michelangelo zu Gesicht bekam (Bd. II. Abschnitt III Glauben). So geistvoll und warmherzig seine Darstellung ist, so hat sie mich doch nicht veranlassen können, die meine einer Umarbeitung zu unterziehen noch meine Auffassung zu korrigiren. Thode scheint wieder Rudelbach beizupflichten, der in Savonarola einen Vorläufer Luthers sah. Aber diese Ansicht ist doch jetzt von den Protestanten allgemein aufgegeben, und ich finde nicht, daß Thode neues Material zu ihrer Wiederaufnahme und Stütze beigebracht hätte. Thode schreibt (p. 293): „Die katholische Kirche kann ihn (Savonarola) nimmermehr zu einem ihrer Heiligen machen, denn er hat ihrer Autorität sich nicht gebeugt" — ich möchte sagen, er hat zwar stets ihre Autorität anerkannt (vergl. im Text p. 188), im Einzellfalle aber, zuletzt zur Aufrechterhaltung seines Einflusses und zur Erreichung bestimmter praktischer Zwecke, übrigens optima fide, eine Ausnahmestellung beansprucht, die ihn dem Papste wie dem Volke von Florenz gegenüber ins Unrecht setzte und seinen Untergang bewirkte wie beschleunigte, (ganz abgesehen von dem Verblassen seines Nimbus in persönlicher und theologischer Beziehung). Das scheint mir Pastor unwiderleglich dargetan zu haben. (Päpste Bd. III und zusammengefaßt: Zur Beurteilung Savonarolas, Freiburg 1898.) Wenn Thode nach diesem Satze (l. c.) fortfährt: „die Protestanten aber dürfen ihn unter ihre Heiligen aufnehmen, denn sie erkennen in ihm ein lauteres göttliches Wollen und die Macht ächten Christentumes, wie sie in nur Wenigen gleich feurig gewirkt" usw. — so ist doch dagegen nachdrücklich Widerspruch zu erheben. Die Protestanten kennen weder noch verehren sie Heilige. Savonarola war überhaupt kein Heiliger, mögen ihn seine Anhänger auch als einen solchen proklamiren. Wenn ihn Michelagniolo in einem Briefe an seinen Bruder Buonarroto einen „Serafiker" nennt, so war das ironisch gemeint, wie dies aus der Gegenüberstellung des „ſarafico" zum „eretico marcio", zum „stinkenden Ketzer" hervorgeht, die Wiederholung damals von Gegnern wie Anhängern Savonarolas in Rom beliebter Bezeichnungen. Es gibt bei den Protestanten weder einen „San Girolamo" noch einen „Sankt Martin"; und es wird ebenso ein vergebliches und unhistorisches Bemühen bleiben, Savonarola zu einem Vorläufer und Gesinnungsgenossen Luthers

umzuprägen, wie wenn moderne Schwärmer, Theologen und Tagesschriftsteller, unter dem Einflusse einer gewissen stimmungsvollen Romantik oder unklarer religionspolitischer oder nationalsozialer Tendenzen, wie sie leider das Leben der Gegenwart zeitigt, den Mönch von Wittenberg gern zu einem Wartburgheiligen oder auch zum Symbol einer neuen pangermanischen Kultur machen möchten, die über der waldumrauschten Veste Thüringens in strahlender Herrlichkeit heraufziehe. Vor den historischen wie materiellen Imponderabilien, die nun einmal nicht zu beseitigen sind, werden dergleichen Träume zerstieben.

Auch für eine weitere Anzahl von Behauptungen Thodes vermisse ich die Begründung. So stand Michelagniolo sicher nicht am Sterbebette Lorenzos il Magnifico in Careggi (p. 279) und kam demnach auch nicht in die Lage, „die Verkörperung der beiden Seiten der Renaissancekultur in Lorenzo und Savonarola, (deren er sich übrigens kaum bewußt schon damals war), in die Seele zu prägen und zu erkennen, daß die weltliche die hilfsbedürftige und die geistliche die segnende war". Jeder Mensch, ob geistlich ob weltlich, von damals wie von heute, ermangelt der Gnade, die vor Gott gilt, und ist arm und hilfsbedürftig, besonders wenn sein letztes Stündlein naht; — und Savonarola war es auch, — vielleicht mehr wie andere. Weder Polizian, der uns einen wahrheitsgetreuen Bericht von Lorenzos letzten Augenblicken hinterlassen hat, noch Cerretani u. a. erwähnen Michelagniolo als anwesend, und ihr Schweigen ist beweiskräftig genug. Wer damals sich um Lorenzo befand, das waren seine Leibdiener, die Angehörigen, der Arzt, die weltlichen wie geistlichen Pfleger, die wenigen Freunde, nach denen der Sterbende verlangt hatte, aber nicht ein so junger Mensch wie Michelagniolo, der überhaupt in Florenz zurückgeblieben war. Eine Annahme, wie die Thodes, verkennt dessen Stellung und Bedeutung in der Casa Medici durchaus.

Weiter läßt sich nicht so bestimmt, wie Thode (p. 294) tut, Michelagniolos Christentum mit dem Savonarolas identifiziren. Bei näherer Betrachtung ergeben sich doch recht erhebliche Unterschiede, wie an seiner Stelle noch dargelegt werden wird. Thode nennt Michelagniolo (p. 321) einen Piagnonen, ob er zwar „den Medici persönlich ergeben gewesen war", und weiter Savonarolas „größten Schüler und Nachfolger". Auch das ist unrichtig. Der Brief Michelagniolos an Piero Gondi vom 26. Januar 1524 (st. c.), den er zum Beweise dafür heranzieht, läßt sich nicht dazu verwenden, ist auch von Milanesi (p. 434) gerade an der entscheidenden Stelle ungenau kopirt worden.[1]) Zwischen Michelagniolo und seinem langjährigen Gehilfen und Stellvertreter, dem Architekten und Miniator Stefano Tommaso Lunetti, der beim Bau der Sacrestia nuova wie auch der Libreria von Anfang an bis, wie es scheint, an sein Lebensende († 1534) resp. bis zur Übersiedelung des Meisters nach Rom beschäftigt war[2]) und die Oberaufsicht über die Arbeiter wie über Michelagniolos Werkstatt führte, waren Differenzen ausgebrochen. Meister Stefan hielt sich anscheinend für ungerecht behandelt, drohte mit seinem Abgange und schlug allenthalben ein großes Lamento über Michelagniolo an. Der wandte sich an Piero Gondi mit der Bitte zu vermitteln (mit Erfolg) und schreibt: „che se io lo lasciassi sanza gustificharmi e mectessi in suo luogho altri, sarei publichato infra e Piagnioni per maggiore traditore che fussi in questa terra, benche io auessi ragione etc." D. h. würde ich (Michelagniolo) ihn (Stefano) ohne Angabe eines Grundes (ohne mich zu rechtfertigen) entlassen und einen anderen an seine Stelle setzen, so hieße ich unter den Piagnonen der größte Verräter von der

---

[1]) Das Original des Schreibens steht auf der Rückseite einer in der Galleria Buonarroti ausgestellten, allgemein zugänglichen Zeichnung.

[2]) Frey, Briefe an Michelagniolo p. 171 ff., p. 210 ff., p. 337; Rime Reg. 42. 47—49.

Welt usw. — Bei „Piagnonen", zu einer Zeit, da die Medici unangefochten in Florenz regierten, handelt es sich kaum um die alten Anhänger des vor einem Menschenalter verbrannten Savonarola. Man könnte vielleicht mit diesem Worte einen allgemeinen Sinn verbinden, etwa: bei allen Heulmeiern, mitleidigen Seelen oder dergleichen. Aber bedeutete es auch Savonarolianer, so ist noch fraglich, ob Stefano dazu gehörte; und wäre auch dies der Fall, so waren Piero Gondo und Michelagniolo sicherlich keine Piagnonen. Wenigstens der letztere stellt sich ja ausdrücklich dazu in Gegensatz. Ebensowenig läßt sich folgern, daß Michelagniolos „nähere Freunde und unter ihnen wieder besonders die Künstler in Florenz zumeist dem Kreise der Savonarolaverehrer angehört zu haben scheinen". Der Meister hatte Freunde, besser Bekannte in allen Gesellschaftsklassen. Neben Stefano Miniatore und dem „Traumjörgen", dem einfältig guten Giuliano Bugiardini (vergl. Text p. 169), die beide „Piagnonen" gewesen sein können, was wir aber nicht wissen, gehörten dazu die Fattucci, Leonardo Sellajo, Seb. d. Piombo usw.; und diese waren es gewiß nicht. Die Kreuze und Worte wie „Jesus" am Kopfende und das „Christo vi guardi" am Schlusse von Briefen sind konventionelle Wendungen und lange vor Savonarola im Gebrauche gewesen. Sie lassen nicht einmal einen Schluß auf eine gewisse religiöse Veranlagung oder Stimmung des betreffenden Schreibers, geschweige denn auf seine Zugehörigkeit zur Partei Savonarolas zu.[1])

Thode findet auch unter Michelagniolos Auftraggebern Piagnonen (p. 322). Die Christusstatue in der Minerva (1514—1522) sei veranlaßt worden „durch den Wunsch, das Andenken des Frate zu ehren". Dabei steht noch nicht einmal fest, ob die Besteller, Bernardo Cencio, ein Kanoniker von San Pietro (!), Mario Scapucci und Metello Vari, drei Römer, von denen der letztere der alten angesehenen Familie der Porcari angehörte[2]), Savonarola je gesehen und gehört hatten. Die Art aber, wie Michelagniolo gerade diesen Auftrag auf die lange Bank schob und schließlich ausführen ließ, ferner die künstlerische Behandlung des Christusproblemes im vorliegenden Falle widerlegen eine Behauptung, für die auch nicht der Schatten eines Beweises beigebracht wird. Auf diese Weise läßt sich alles mögliche auf Savonarola beziehen. Und wollte man den Umstand urgiren, daß diese Statue sich gerade bei den Dominikanern in Rom befand, so ist auch das irrelevant. Der Prozeß gegen einzelne Brüder von San Marco richtete sich ja nicht gegen den ganzen Orden. Im Gegenteile, auch seinem Ordensgenerale verweigerte Savonarola den Gehorsam, indem er der neugebildeten Kongregation römisch-toskanischer Dominikanerklöster mit seinen Brüdern nicht beitreten wollte; und dieser selbst, Gioachino Turriano, war, was kanonischem Rechte entsprach, als einer der beiden päpstlichen Delegirten mit der Führung des Prozesses gegen ihn beauftragt. Eher könnte man von einem Gegensatze zwischen dem Konvente von San Marco und dem der Minerva in Rom sprechen, wie das häufiger in der Mönchsgeschichte vorkommt.

Bekanntlich herrschten im Hause Ludovicos Buonarroti unerquickliche Verhältnisse zwischen dem Vater und seinen Söhnen. Namentlich Giovansimone scheint es in der Beziehung arg getrieben, schlecht gewirtschaftet, ja einmal Ludovico direkt be-

---

[1]) Aufs geratewohl citire ich: Schreiben des Vikars Ant. Manetti an Lorenzo il Mag. vom 13. April 1476 mit † Jesus (Js. d. Lungo Fiorenza p. 451). Lorenzo beginnt seine Ricordi mit Jesus 1477. Andere Beispiele bei Pini, Gaye I. Nr. 66 (a. 1457), Nr. 86 (a. 1467), Nr. 103 (a. 1475); Brief Bart. dell' Aveduto an „Piero di Choximo al bangnio a Pontremolo" vom 26. April 1455 (arch. med. filza XVI. Nr. 61) u. a. m. Für die Zeit nach Sav. vergl. meine Briefe an Michelagniolo.

[2]) Vergl. Frey, Corpus der Handzeichnungen, Tafel 36. 37.

droht zu haben. Dieser, anstatt Ordnung in seiner Familie zu halten, klagte wie gewöhnlich Michelagniolo sein Leid und versetzte ihn in die größte Aufregung. Drei Briefe des Künstlers an den Vater, an Buonarroto, endlich an Giovansimone geben Kunde von dem Vorfalle, der sich nicht im Juli/August des Jahres 1508 abgespielt hat, wie Milanesi und Gotti wollen, sondern ein gutes Jahr später; denn Anfang Juli 1508 war der Übeltäter noch beim Bruder in Rom und bald danach wieder in Florenz, auch erwähnen die sonstigen Briefe der Angehörigen von 1508 bis 1509 (Sommer) nichts von dem Streite (vergl. Frey, Reg. Michelagniolos Nr. 48; Briefe an Michelagniolo Nr. V, VIII—X; Milanesi lettere p. 92). Am 17. Oktober 1509 (Mil. p. 97) heißt es, Giansimone habe wieder Vernunft angenommen. Darf man eine Vermutung äußern, so steht das Zerwürfnis vielleicht in ursächlichem Zusammenhange mit Michelagniolos Geldsendung vom 18. September 1509 (Mil. p. 32; Frey, Reg. Nr. 49), wäre demnach erst in der zweiten Hälfte des Septembers, Anfang Oktober passirt. In dem Briefe Michelagniolos an Ludovico heißt es nun: Seit zehn Jahren habe ich keine so schlimme Nachricht erhalten (scilicet von Euch) wie an jenem Abende, als ich Euer Schreiben las. Im Postscripte desjenigen an Giovansimone: Seit zwölf Jahren habe ich kümmerlich gelebt, nur um den Meinigen zu helfen usw. Thode, der im ersten Bande seines Michelagniolo (p. 352) meine Datirung 1509 acceptirt, vergißt dies im zweiten, setzt den Tenor ins Jahr 1508 und findet darin „einen offenbaren Hinweis auf seine (Michelagniolos) Erregung bei Savonarolas Hinrichtung" (p. 294). In Wahrheit haben diese Worte damit gar nichts zu tun, weisen vielmehr auf einen uns unbekannten häuslichen Vorfall vom Jahre 1499 hin, (falls sich Michelagniolo in der Zeit nicht irrt und, wie so oft, übertreibt).

Savonarolas Exkommunikation hatte nach Thode (p. 284) „Folgen auch für ein Mitglied der Familie Michelagniolos". Leonardo Buonarroti mußte „seiner Überzeugungen wegen aus Viterbo fliehen". Woher weiß das der Verfasser? Ist es überhaupt bezeugt, daß Michelagniolos ältester Bruder „ein Anhänger Savonarolas" war? Man nimmt das gemeinhin an, aber beweisen läßt es sich nicht. Leonardo trat im Jahre 1491, zu einer Zeit wo Savonarola in Florenz durch seine Predigten Aufsehen zu erregen begann, in den Dominikanerorden ein und legte ein Jahr später das Gelübde ab; aber dies alles nicht etwa unter Savonarola im Konvente von San Marco, dem er nie angehört hatte, auch nicht in Santa Maria Novella, der eigentlichen Dominikanerkirche von Florenz, sondern im Konvente von Santa Caterina zu Pisa, in dem einst Fra Guiglielmo der Bildhauer lebte. Fra Leonardo hielt sich ferner in Pisa, Viterbo, in Rom, dann in Florenz und zuletzt bis zu seinem Ende 1510 wieder in Pisa auf. Nun schreibt Michelagniolo an seinen Vater am 1. Juli 1497 (vergl. Text p. 279): „Fra Leonardo ist hierher nach Rom zurückgekehrt. Wie er sagt, habe er aus Viterbo fliehen müssen, und die Kutte sei ihm genommen worden. Nun wolle er dorthin (d. h. nach Florenz) kommen; daher habe ich ihm einen Golddukaten, um den er mich bat, um hinzugelangen, gegeben. Ich glaube, Ihr müßt es wissen, denn er muß (inzwischen) dort angekommen sein." Das heißt nichts anderes als: Fra Leonardo scheint Ende Juni auf dem Wege nach Rom ausgeplündert worden zu sein; und bedenkt man die Unsicherheit damals und gerade im Viterbesischen, um Bracciano, Trevignano, Anguillara, Ceri usw., im Herrschaftsbereiche der Orsini, kurz nach dem tollen Kriege Alexanders VI. gegen dieses römische Feudalgeschlecht (Sig. d. Conti lib. XII), so erklärt sich einfach dieses Ereignis. Warum Fra Leonardo aus Viterbo fliehen mußte, weiß ich nicht. Jedenfalls nicht seiner Liebe zu Savonarola halber. Denn im Juni 1497 wurde überhaupt noch kein Savonarolianer verfolgt, und die Dominikaner, die, wie oben ausgeführt, nicht schlechthin mit den

Brüdern von San Marco zu identifiziren sind, blieben auch a. 1498 und später von Vexationen frei. Und nun kehrt Fra Leonardo gerade nach Florenz zurück, direkt in die Höhle des Löwen und, wäre der Grund seiner Flucht aus Viterbo der ihm von Thode angedichtete, zu einem Martyrium, das in Anbetracht dieses schwächlichen Menschen so rätselhaft wie nur möglich erschiene!

Vielleicht läßt sich Fra Leonardos Unglück mit folgendem Vorfalle in Verbindung setzen:

Wie oben erwähnt, hatte Alexander VI. aus sämtlichen toskanischen und römischen Dominikanerklöstern, laut Breve vom 7. November 1496, eine neue Kongregation unter einem besonderen Vikar zu bilden anbefohlen — wie die dem Papste gehässigen Annalen des Pisaner Katharinenkonventes schreiben, ad destruendam Sancti Marci congregationem. Der erste auf zwei Jahre ernannte Vikar war der Savonarola günstig gesonnene Kardinal Caraffa. Alle zu dieser Provinz nach Geburt und Profeß gehörigen Brüder sollten in ihre betreffenden Provinzen bezw. Klöster zurückkehren. In der Tat gingen (nach den genannten Annalen) viele Fratres Lombardi in ihre Heimat zurück, nur Savonarola nicht. Das Breve ist bei Villari I. 491. CXLII f. abgedruckt; dazu Pastor III. p. 385. Unter den von dieser Maßregel betroffenen, namentlich aufgeführten Klöstern befanden sich Santa Maria supra Minervam de Urbe, Santa Maria delle Quercie von Viterbo (in ihm war wohl Fra Leonardo?), Santa Caterina de Pisis, Sancti Marci de Florentia usw. Allein es bleibt unverständlich, inwiefern diese Maßregel des Papstes noch am 1. Juli 1497 Fra Leonardo betreffen konnte. Und das kann auch nicht mit „Kutte nehmen" bezeichnet werden. Er blieb ja nach wie vor Mönch und gehörte in Viterbo, Rom, Pisa oder Florenz allemal zur römisch-toskanischen Provinz. Kurz, es will mir nicht gelingen, trotz aller Hypothesen, das Dunkel zu lichten.

Zum Schlusse habe ich noch von zwei Briefen Michelagniolos zu sprechen, die beweisen sollen, daß der Künstler ein Anhänger Girolamo Savonarolas gewesen war.[1]) Der eine ist unmittelbar nach der Ankunft des jungen Künstlers in Rom an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici am 2. Juli 1496 gerichtet, doch nicht direkt, sondern an Sandro Botticelli in Florenz, der ihn an den Adressaten weitergab, von dem er schließlich mitsamt dem übrigen carteggio Mediceo ins Staatsarchiv gelangt ist. Botticelli war aber ein eifriger Piagnone, und daraus schließt man einmal, Michelagniolo müsse dies auch gewesen sein, und sodann, er habe aus Vorsicht, um nicht seine Beziehungen zu den Medici zu decouvriren, diese Deckadresse gewählt. Als ob diese Beziehungen in Florenz nicht stadtbekannt gewesen wären; hatte er doch erst kürzlich dort auf Veranlassung Lorenzos de' Medici zwei Statuen ausgeführt. Und konnte er dies ungefährdet in der Heimat selbst tun, um wie viel mehr einen Privatbrief aus Rom schreiben, von dessen Existenz die Piagnonen keine Ahnung hatten, dessen Inhalt harmlos geschäftlicher Natur war, und der bei direkter Bestellung überhaupt nicht in die Hände von Parteigenossen gelangt wäre. Nun bediente sich Michelagniolo aber angeblich gerade der Vermittlung eines Fratesco. Gäbe es also etwas Törichteres als dies, wenn wirklich ein Übermaaß von Vorsicht oder die Angst, sich zu kompromittiren, das Motiv in diesem Falle gewesen wäre? Viel bequemer hätte er doch die Besorgung, wie so oft, seiner Familie oder einem einfachen Vetturino oder Mulattiere überlassen können.

Ferner Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gehörte überhaupt nicht zu den

[1]) Milanesi p. 375, 59; übersetzt von Frey Michelagniolos Briefe. Julius Bard 1907. Nr. 2 und 4.

Verdächtigen. Nach der Vertreibung Pieros kehrten er wie sein Bruder Giovanni im Einverständnisse mit der Signorie zurück. Als ächter Medici, als ein Mann von Geschmack und Bildung, Freund und Gönner von Künstlern und Gelehrten, war er aber wenig von dem Auftreten und Treiben Savonarolas und seiner Ultras erbaut. Er ging zunächst mit den Arrabiaten zusammen, die von Jahr zu Jahr heftigeren Widerstand leisteten, allerlei Ärgernis und Unfug in der Stadt stifteten und in Rom die Beseitigung des „Propheten" offen betrieben. Wie sein Bruder wird auch er mit dem berüchtigten Führer der Compagnacci Doffo Spini im Einvernehmen und Teilnehmer an dem Bankette gewesen sein, das diese in der Nacht vom 27./28. Februar 1498 den Piagnonen zum Hohne und als eine Gegendemonstration zu dem „bruciamento delle vanità" Tags zuvor veranstaltet hatten.[1]) Gleichwohl blieb er außer Verfolgung.

Die Wahl der Adresse: Sandro di botticello erklärt sich nun auf die harmloseste Weise von der Welt. Der Brief an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ist überhaupt nicht eigenhändig von Michelagniolo geschrieben worden, das geht aus der Handschrift hervor, die nicht die des jungen Meisters ist. Vielmehr ein unbekannter Florentiner, ein Gefährte Michelagniolos auf der Reise nach Rom, — gugnemo (Plural) sagt ja dieser — hatte an Sandro Botticelli zu schreiben, und Michelagniolo benutzte, wie so oft, die Gelegenheit einen Brief mit einzulegen. Diesen hat er wahrscheinlich dem Gefährten in die Feder diktirt, oder auch, er ist von jenem nach einem Brouillon verfaßt worden. Das Schreiben an Botticelli, das sicherlich den Vermerk enthielt, die Einlage an Lorenzo de' Medici weiterzugeben, ist nicht mehr vorhanden, aber es war an dasjenige Michelagniolos geheftet gewesen, wie man deutlich aus der Gestalt und Farbe des Papieres (am linken Rande) sowie an den (jetzt teilweise ausgerissenen) Heftlöchern sehen kann. Der Unbekannte schrieb alsdann die gemeinsame Adresse an S. Botticelli und zwar zufällig auf den an den Medici gerichteten Brief. Diesen so einfachen Sachverhalt hätte Milanesi bereits feststellen können, wenn er nicht so flüchtig gearbeitet hätte. Aber auch jedem anderen, auch Thode, wäre das ein leichtes gewesen, und zwar in der Frist von einer halben Stunde, da das Dokument im Florentiner Staatsarchive unschwer zugänglich ist.

Der zweite Brief, vom März 1497 (stile fior.) datirt, ohne Tagesdatum, das aber sich leicht aus dem Zusammenhange ergibt: 10. März 1498 (st. com.) — ist von Rom aus an den Bruder Buonarroto gerichtet, mit verstellter Handschrift und der falschen Unterschrift Piero. Michelagniolo hat ihn aber sicher verfaßt, in Eile und gleichsam „fatta al buio", wie er zum Schlusse doppelsinnig sagt. Das Schreiben fällt einmal durch seinen gesuchten Stil — bei Michelagniolo ungewöhnliche Wendungen wie „prudente giouane Buonarroto; caro fratello che cosi ti stimo; mio padre che cosi lo stimo" usw. — sodann durch einen gewissen Sarkasmus, wie er dem Meister überhaupt eigen war, auf. Michelagniolo verfolgt mit größtem Interesse die Entwicklung der Dinge in Florenz. Was lag näher aber als dies? Ganz Rom sei voll von Savonarola. Fra Mariano donnere gegen ihn als gegen einen stinkenden Ketzer — marcio eretico — „drum möge Euer (d. h. der Florentiner) Serafiker, sagt er, unter allen Umständen nach Rom kommen, um hier ein bischen zu prophezeien; alsdann werde er heilig gesprochen werden; so wären alle die Seinen befriedigt", — siche istiano di buona voglia, nicht: mögen alle guten Willens sein (Thode p. 284); das siche, so daß, leitet den Satz ein als Folge des essere calonizato. — Ferner „gestern wurden sieben

[1]) Dieses Datum nennt Landucci p. 163 f. B. Cerretani (p. 56) Montag den 26. Februar, was weniger paßt. Dieser Schriftsteller irrt öfters in seinen Zeitangaben.

papierne Bischöfe kreirt", d. h. es gab sieben Gehängte. Wie kann man daraus deduciren, daß dieser Spott scheinbar nur Maske sei und eine Warnung an Savonarola enthalte, unter keinen Umständen nach Rom zu kommen? (Hettner ital. Studien p. 151 f.) Als ob es deren für den Prior bedurft hätte! Er bekam ja den Brief gar nicht zu lesen. Oder meint man, Buonarroto sollte ihn jenem in die Hände spielen? Wie paßt dazu der für Savonarola ganz gleichgültige Inhalt? und wer war Buonarroto? Savonarola wußte genau, woran er war, und was er riskirte, und wurde vorzüglich über die römischen Kreise, Stimmungen und Entschließungen orientirt, besser als von dem in Rom noch fremden Michelagniolo. Wie kann man ferner aus dem Jesus (Xhs̄) oder Christus zu Anfang des ersten Briefes und aus dem al nome di Dio des zweiten schließen, daß Michelagniolo „eine Zeitlang" (Hettner) oder immer (Thode) „unter demselben bestrickenden Einflusse stand?" Es ist bereits gezeigt worden, daß derartige Briefformeln für die Zeit Savonarolas nicht spezifische waren. Warum Michelagniolo dieses Incognito wählte, ohne es bis zum Ende des Schreibens wahren zu können, ist unbekannt. Um hier positive Urteile für oder wider zu fällen, bedürfte es eines vollständigeren Materiales als dessen das vorliegt. Es handelt sich ja nicht um den ersten Brief Michelagniolos an die Seinen überhaupt. Zuviele sind verloren gegangen. Er selbst vertröstet den Bruder auf einen ausführlicheren, der nachfolgen solle, sowie er mehr Zeit habe, der aber auch nicht mehr existirt.

Noch ein Wort über die Abfassungszeit dieses zweiten Briefes. Er ist datirt a dì . . . di Marzo 1497. Das wäre 1497, wenn nach dem 25. März verfaßt, 1498 aber, wenn vorher. Gewisse Erwägungen veranlassen nun, das Schreiben auf den 10. März des Jahres 1498 zu datiren: 1. Im März 1497 war Savonarola noch nicht exkommunizirt. Das betreffende Breve ist erst am 13. Mai ergangen, traf Ende Mai in Florenz ein und wurde noch später promulgirt. Michelagniolos sonstige Briefe aus dem Jahre 1497, die an den Vater z. B. vom 1. Juli und 19. August, erwähnen Savonarola mit keinem einzigen Worte. Gerade aber, daß der Frate ungeachtet des Bannes in den Fasten 1498 zu predigen wagte, rief allgemeines Aufsehen hervor. 2. Michelagniolo erwähnt Fra Mariano da Genazzano in Rom anwesend. Dem war aber der Boden in Florenz erst nach dem verunglückten Putsche Pieros und insbesondere nach der erbarmungslosen Hinrichtung jener fünf angesehenen Freunde und Verwandte des Medici in der Nacht vom 17. zum 18. August 1497 zu heiß geworden; und also setzte er seine Intriguen und Hetzereien gegen Savonarola von Rom aus fort. Im März 1497 st. c. saß er noch in Florenz. Seine berüchtigte Predigt vor Kardinälen in Sant' Agostino hielt er am ersten Fastensonntage, 4. März 1498 (vergl. Landucci ad 21. März 1497/98 p. 165; Villari II. 97. LXII ff.). Kurz danach ist Michelagniolos Brief geschrieben worden. 3. Nun erzählt Michelagniolo gegen Ende seines Briefes: Non c'è nue *(sic)*, ſe none ieri fu fatto 7 veschoui di chartagine e 5 ne fu inpichati. Burcard berichtet (II. p. 435): Feria sexta 9 Martii 1498 (st. c.) de mandato D. Gubernatoris urbis suspensi fuerunt iuxta pontem S. Angeli ad sinistram venientes de Urbe quinque latrones et septem inter eorum crura mitrati stantes. — Das genügt. Michelagniolos Brief ist also am Sonnabend (seinem gewöhnlichen Posttage) dem 10. März 1498 geschrieben worden. 4. Dieser Datirung scheint nun zu widersprechen, daß Michelagniolo sich damals in Carrara aufhielt in Sachen der Pietà. Denn am 8. November 1497 ist für ihn ein Empfehlungsbrief an die Anzianen von Lucca ausgefertigt worden und einem weiteren Schreiben vom 7. April 1498 zufolge, also einen Tag vor Savonarolas Gefangennahme finden wir den Künstler in der Tat in Carrara (Gotti II. 33 f.; vergl. unten Abschnitt XX. p. 140). Die Schwierigkeit hebt sich durch die Annahme, daß Michelagniolo im November 1497

aus irgend einem Grunde, mit Rücksicht auf die schlechte Jahreszeit und den Schnee, die eine Arbeit in den Bergen unmöglich machten, vielleicht auch weil er am Bacchus für Jacopo Gallo noch beschäftigt war, die Reise aufs Frühjahr 1498 verschoben habe und erst Mitte oder Ende März 1498 dorthin abgegangen sei. Dann, von den Ereignissen in der großen Welt ziemlich abgeschnitten, hätte er von dem Tode Savonarolas erst erheblich später, wahrscheinlich auf der Durchreise durch Florenz nach Rom erfahren.

Als Resultat dieser Erörterung scheint mir festzustehen: Michelagniolo, wohl innerlich erfaßt von Savonarola, war doch kein eigentlicher Anhänger des Mönches, der ihm später zu einer Art politischen Symboles und Märtyrers wurde. Vollends seine Kunst ist von ihm unberührt geblieben. Die vielfach behauptete „tiefe Innerlichkeit in der Pietà", überhaupt die Intensität des Ausdruckes, der geistigen wie körperlichen Bewegung in seinen Werken, nimmt nicht von Savonarola ihren Ursprung, sondern aus Michelagniolos Veranlagung, Gedankenfülle und Formenanschauung.

ACHTES KAPITEL.

XVIII.

1. Michelagniolos Flucht nach Bologna. Zur Datirung des Giovannino.

Condivis Bericht über dieses Geschehnis ist wieder unzureichend und tendenziös. Die Anekdote herrscht darin vor. Auf nebensächlichen Dingen verweilt er mit behaglicher Breite. Wichtige, namentlich für die innere Entwicklung des Künstlers bedeutungsvolle Momente bleiben unberührt. Michelagniolo erscheint als eine Persönlichkeit, die sich mehr passiv, reservirt, ja ablehnend verhält, der man erst zum Bleiben zureden muß, und der alles gleichsam von selbst zufällt. Während ausführlich seiner Abenteuer mit dem Cardiere, auf der Polizei in Bologna, mit den Reisegefährten usw. gedacht wird, fehlt jede Andeutung über die Zeit seiner Flucht und die Voraussetzungen, die dazu geführt, über Michelagniolos Verhältnis zu Jacopo della Quercia. Den Auftrag für die Arca erhält er unschwierig; was aber in der Zwischenzeit zwischen Nicolos Ableben und Michelagniolos Eintreffen in der Stadt daran geschehen war oder geschehen sollte, mit welchen Faktoren der durch Zufall hergeschneite Fremdling zu rechnen hatte, aus welchem Grunde der Aufenthalt nach etwas über Jahresfrist vor Vollendung der Arbeit abgebrochen wurde, — das alles erfahren wir nicht. Überhaupt, der Zufall spielt hier wieder, wie bei Michelagniolos Übergang zu Ghirlandajo und bei dem in den Palazzo Medici, eine große Rolle, und diese Analogie erscheint vom Biographen und seinem Gewährsmanne beabsichtigt. Michelagniolo hat offenbar hier wieder mancherlei verschwiegen oder die Dinge anders gruppirt und arrangirt. Glücklicherweise läßt sich Condivis Erzählung in einigen Punkten kontrolliren und ergänzen. So gleich in betreff der Zeit von Michelagniolos Flucht aus Florenz.

Am 26. Oktober 1494 in der Frühe verließ Piero il Fiero in strömendem Regen Florenz an der Spitze einer Gesandtschaft, um im Auftrage der Signorie mit dem französischen Könige zu verhandeln.[1]) Am Abend dieses Tages war er in Empoli, am folgenden in Pisa, am 29. in Pietrasanta. Von dort geleitete ihn ein von Karl VIII. entgegengesandter Salvacondotto am 30. zum Könige in St. Stefano. Pieros Abwesenheit von Florenz dauerte bis zum 8. November. Am 9. wurde er vertrieben. So meinte man bisher, Andrea Cardiere habe etwa am 20.—22. seinen Traum zum ersten Male, seine Begegnung mit dem Medici auf der Landstraße etwa

[1]) Nardi p. 31; Landucci p. 70; Arch. med. av. il princ. filza LXXII Nr. 93—96; Desjardins I. p. 588 f. (mit Fehlern); Delaborde p. 436.

am 24. oder 25. Oktober gehabt; und Michelagniolo sei unmittelbar nach der Abreise des Magnifico, etwa am 28./29. Oktober weggeritten. Jetzt nun erfahren wir aus einem Briefe Ser Amadeos in Florenz vom 14. Oktober an seinen Bruder Hadrian den bekannten Erzgießer, Schüler und Gehilfen Bertoldos sowie mediceischen Klienten, der sich damals in Neapel am Hofe des Herzogs von Kalabrien aufhielt, daß Michelagniolo bereits einen Monat früher, zwischen dem 4. und 14., etwa am 10./11. Oktober fortgegangen ist; und damit erscheint seine Flucht noch kopfloser, aber auch mehr in ursächlichem Zusammenhange mit den Sensationen in Florenz. Ser Amadeo war Geistlicher und hoffte von Piero eine Pfründe zu erhalten. Vielleicht hat die Revolution in Florenz seine Erwartung zu nichte gemacht.

Am Schlusse des Briefes, verquer auf dem Blatte, teilt Ser Amadeo seinem Bruder ein (geschwänztes) Sonett mit, das in jenen Tagen der Aufregung entstanden ist und vorzüglich die herumschwirrenden Gerüchte, die Stimmungen und Befürchtungen der Florentiner, die die Franzosen bereits vor den Toren wähnten, aber auch den Gleichmut und Spott Pieros de' Medici und der Seinen wiedergibt. Dieser mühsam stilisirte Brief, der die Bildung seines geistlichen Verfassers in einem wenig günstigen Lichte erscheinen läßt, hat nun folgenden Wortlaut:

†

Tu ſe *(sè)* molto atteſo aliuochare *(sic all' invocare)* dio el *(e 'l)* diauolo a uno trato *(tratto)*, chome tu ſaj *(ſai?)*. Sichondo che per la letra de dj XII m auiſj di queſto, ſapi, che du *(di)* dua duchatj io li o autj gratioſamente. Molte choſe paiono che non ſono taluolta, e queſta era una. Per latra mia io t auiſa *(avisa')*, chome Piero de Medicj m aueua inpromiſo uno beneficio, uachando el prete, el quale a *(ha)* male. A me pare, che luj uora piu preſto guarire che morire: facj Idio la ſua uolota *(volontà)*. Per l auenire t auiſero, chome el fato paſera *(passera)*. Per un atra ti madero *(mandero)* e chalcetj *(calcetti)*. Sapi, che Michelagnolo iſchultore dal gardino *(di San Marco)* ſene *(se n'è)* ito a Vinegia ſanz dire nula a Piero, tornando luj in chaſa: mj pare, che Piero l abia auto molto a male.[1]) Non atro. Fata a dj XIIII. dotobre 1494. Intendj queſto ſoneto fato a Piero de l uominj, che cichalano tuto el dj a la panchatia *(pancaccia)*.

Tuo f^r^. *fratello* Ser Amadjo.

Das Sonett, ein Zwiegespräch lautet:

Che ſi dicie, Buon Di? — E' ci e *(è)* romore? —
Siedi! Queſtj francioſi paſſeranno. —
Credilo tu? — Gli e *(è)* certo, che uerranno,
Che *(Ch'è)* uenuto oggi un altro imbaſciadore. —
Ve *(v'è)* belo preſente, e gli faranno honore. —
Non tj diſſ io? — E' ſi riuogeranno *(rivolgeranno)* —
Nol credo, che le coſe in modo uanno. —
Chi uuo' tu che reſiſta a tal ſigniore? — — *(Nach einer Pause:)*
Che giente e *(è)* quela la *(là)* dal canpanile? —
I' uo a uedere e torno e ſapro el uero. — *(das geschieht):*
Che credj che coſa e *(è)?* Gli e *(è)* tutto humile,

[1]) Man könnte auch konstruiren: . . . nula a Piero. Tornando lui in chasa, mi pare che Piero etc. Aber das folgende Perfektum paßt dann nicht.

E l' ano *(hanno)* meſo in mezo el tuo bel ciero[1].) —
Chi ſono gli baſciadori de re uerile *(virile)?* —
E li andra ſoto, e tieni queſto per uero. —
O dite uoi di Pietro *(Piero)?* —
Zucche da ſale e baciegli ſanza ſeme
Voi n andrete in un facio *(faſcio)* tutj inſieme.
E' cie *(è)* pur chi non teme,
S' alargha le monete e le gabele:
Chiaſata *(chiassata)* di pinchonni *(sic)*, non piu nouele.[2])

Auf der Rückseite die Adresse: Hadriano di Giouannj fiorentino in caſa delo JII^mo^. et Excell^mo^. S. D*(uca)* di . . . . . labria *(Calabria)*.

Darunter: Data a Bernardo chancieliere di Pietro de Medicj in chanp^o^.

Ritt Michelagniolo am 10. oder 11. Oktober fort, so wird er frühestens in zwei Tagen nach Bologna und in drei weiteren nach Venedig gekommen sein. Die Entfernung bis zu der letzteren Stadt beträgt heute mit der Bahn via Bologna—Ferrara etwa 290 Kilometer, bis Bologna ca. 133 Kilometer, wobei zu beachten ist, einmal daß die alte Landstraße über La Futa, Pietramala und Lojano zwar etwas kürzer ist, daß aber die Flüchtlinge den Kamm der Apenninen zu überschreiten hatten, und sodann daß allüberall die Rüstungen zum Kriege im Gange, die Straßen also unsicher waren. Wahrscheinlich hat der Ritt länger gedauert. Vor Mitte Oktober war Michelagniolo nicht in Venedig.

Hier hielt er sich nur „pochi giorni" auf. Zum Studium der dortigen Kunst waren die Verhältnisse nicht angetan. Auch bot damals Venedig gerade einem Michelagniolo wenig Anregendes. Das Denkmal Colleonis war noch nicht aufgestellt, wohl auch noch unsichtbar. (Aufgestellt erst am 26. Mai 1496.) Die zweite Ankunft in Bologna ist demnach im letzten Drittel oder gegen Ende Oktober hin erfolgt.

Michelagniolo stand damals im Alter von nicht 21 Jahren und blieb in dieser Stadt etwas über ein Jahr. Demgemäß ist er nach Florenz zu Ende 1495, wenn nicht erst im Januar 1496 (st. c.) zurückgekehrt. Dieser positiven Angabe Condivis (cap. 13. 6) widerspricht Vasari, der Michelagniolo bereits im Juni/Juli 1495 in Florenz und zusammen mit Leonardo da Vinci, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo und Simone del Pollajuolo il Cronaca Mitglied der Kommission sein läßt, die auf Savonarolas Betreiben über den Bau des großen Ratsaales im Palazzo Vecchio zu beraten

---

[1]) bel ciro etwa Tolpatsch, Dummkopf; gemeint ist Piero, der ohne Stolz (umile) vor dem Gesandten stehe.

[2]) Nach Landucci (p. 70) kam am 4. Oktober 1494 noch ein zweiter Gesandter Karls VIII. nach Florenz zu dem ersten bereits anwesenden, und beide blieben bis zum 9. Oktober, worauf sie ohne Bescheid und „sanza el passo" abreisten. Und die Rede ging, der König habe geschworen, Florenz stürmen und plündern zu lassen . . . „parve a ogniuno grande stoltizia e pericolo", setzt der Memoirenschreiber ängstlich hinzu. Veranlaßte demnach auch Michelagniolo die Furcht um sein Leben das Weite zu suchen? Das wäre dann am 10./11. Oktober geschehen? Das Scherzgedicht wäre also mit Rücksicht auf „oggi" am 4. Oktober entstanden? — Brief und Sonett stehen im Arch. Med. av. il princ. filza LXIX Nr. 532, (ungenau) abgedruckt von Poggi in Rivista d' arte IV p. 33 f. Da der Herzog von Calabrien plötzlich aus dem Leben schied, — die Todesnachricht langte am 23. Oktober in Florenz an — so scheint der Brief gar nicht spedirt worden, vielmehr in den Händen Bernardos Bibbiena und also im Arch. Mediceo zurückgeblieben zu sein. — Auf Hadriano, den Bruder Amadeos, beziehen sich zwei Schreiben, die v. Fabriczy im Jahrb. f. K. Preuß. K. 1903 p. 77 f. mitgeteilt hat.

hatte.[1]) Dieser Bau, der auf Beschluß der Signorie am 15. Juli 1495 Simone Cronaca und Francesco di Domenico legnajuolo übertragen wurde (Gaye I. 584), verlangte eher technisches Wissen, denn künstlerischen Sinn, (abgesehen von der Ausschmückung, die aber erst mehrere Jahre nach Fertigstellung der Bauarbeiten erfolgte). Wie sollte nun gerade Michelagniolo, der Familiare der Medici, der nach wie vor mit dieser Familie Beziehungen unterhielt, der junge Künstler, von dem in Florenz öffentlich noch wenig zu sehen war, der vor allem seine Befähigung auf dem Gebiete der Baukunst erst darzutun hatte, zu einer derartigen Kommission hinzugezogen worden sein, für die in erster Linie Techniker und Fachleute in Betracht kamen? Vasaris für Michelagniolo so bedeutungsvolle Notiz findet sich nun nicht etwa im Leben dieses Künstlers, sondern in dem Cronacas (Sans. IV. 448. 457); ja im Leben Michelagniolos wiederholt er gedankenlos Condivis Bemerkung: lo trattenne appresso di se piu d' uno anno (cap. XI. 2), und merkte entweder nicht den Widerspruch oder bekümmerte sich nicht darum. Damit wird aber diese Angabe wertlos. Mit einem an sich richtigen Faktum vermengt Vasari einmal wieder, seiner Gewohnheit gemäß, allerlei dekorative Ausführungen, die ihm allein angehören, meist auf Irrtum beruhen, aber die Darstellung wichtiger oder pikanter erscheinen lassen; und mit großen und berühmten Monumenten und Ereignissen pflegt er auch allemal die renommirtesten Künstler der Zeit in Verbindung zu setzen. So z. B. Donatello mit der Konkurrenz um die zweite Baptisteriumstür, so auch in diesem Falle Leonardo und Giuliano da San Gallo. Der erstere weilte aber im Jahre 1495 sicher nicht und der zweite wahrscheinlich nicht in Florenz. Leonardo hielt sich damals am Hofe Moros in Mailand auf, und Giuliano da San Gallo war entweder im Gefolge des Kardinales Giuliano delle Rovere auf dem Zuge Karls VIII. gegen Neapel oder in Savona, mit dem Palastbau desselben beschäftigt.[2]) Baccio d'Agnolo arbeitete allerdings zu der Zeit in Florenz (Vas. V. p. 363). Demnach ist ins Frühjahr 1495 auch nicht die erste Begegnung Michelagniolos mit Leonardo da Vinci zu verlegen, wie Thode (l. c.) anzunehmen scheint. Vor dem Frühjahre 1501 ist daran nicht zu denken.

Doch angenommen, Vasari wäre im Recht, so hätte sich Michelagniolo höchstens fünf oder sechs Monate in Bologna aufgehalten (bis etwa Ende Mai 1495). Würde er aber in so kurzer Zeit die Statuen für die Arca di San Domenico haben ausführen können, selbst wenn man ihre relative Kleinheit und ihre mehr skizzenhafte Behandlung urgirt? Und dann wurde ihm dieser Auftrag auch nicht gleich nach seiner Ankunft zugewiesen, sondern nachdem er sich erst ein wenig eingelebt hatte. Also käme noch weniger Zeit, etwa drei Monate dafür in Betracht. Nun findet sicherlich dieses Argument auch auf die Arbeiten Michelagniolos Anwendung, die in seinen Florentiner Aufenthalt bis zur Übersiedlung nach Rom fallen. Kommt der Künstler erst Ende 1495 oder gar Januar 1496 in Florenz an und befindet er sich bereits am 25. Juni 1496 in Rom, was feststeht, so verbliebe für den Cupido und den Giovannino höchstens ein halbes Jahr. Für den ersteren, der verschollen ist, genügte ja dieses, für den Giovannino aber nicht. Die Schwierigkeit hebt sich bei der Annahme, daß letztere Statue bereits früher begonnen worden war, vor der Ver-

---

[1]) So nehmen nach Vasaris Vorgang auch H. Grimm I[4]. p. 151. 496 und Thode I. p. 344 an.

[2]) v. Fabriczy, Regesten Giulianos da S. Gallo im Jahrb. f. Kgl. Pr. K. Bd. XXIII. Anhang p. 7. Ihr Verfasser hat aber Vasaris Stelle im Leben Cronacas übersehen, wonach der Architekt (vorübergehend) im Juli 1495 in Florenz gewesen wäre, was das Itinerar Giulianos an sich ganz wohl zuließe.

bannung des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (26./29. April 1494; Landucci p. 67 f.). Zur Vollendung und Ablieferung kann sie ja nach Michelagniolos Rückkehr aus Bologna gekommen sein.

Michelagniolo sagt in bezug auf diese Statue, wie in Parenthese, bei Gelegenheit der Nennung des Medici, wobei er sich auch des Giovannino erinnerte: al quale in quel mezzo haueua fatto un San Giovannino (Condivi cap. 14. 2). In quel mezzo kann heißen ganz allgemein: in jener Zeit, d. h. in den letzten Jahren oder enger (wie es Vasari auffaßte) die Zeit nach der Rückkehr von Bologna. Die erstere Interpretation sowie die Stilverwandtschaft mit den übrigen Jugendarbeiten bestimmen mich zu einer früheren Datirung, und alsdann verliert jener Einwurf des Zeitmangels an Gewicht. Rechnet man nun noch den Umstand, daß Condivi, der in Zeitangaben ziemlich genau ist, zuverlässiger wenigstens wie Vasari, von der Beteiligung an jener Baukommission schweigt, desgleichen, (wie ich festgestellt habe), die Provisionen und Stanziamenti der Signorie und die Akten der Opera del Duomo, — so ist Vasaris Behauptung ins Reich der Fabel zu verweisen und einstweilen an Condivis Chronologie festzuhalten.

2. Die Arca di San Domenico.

Die Arca di San Domenico[1]) in der Titelkirche dieses Heiligen zu Bologna ist keine einheitliche Schöpfung, ihr Gesamteindruck kein harmonischer. Ihre Verhältnisse befriedigen nicht. Dem hohen und überladenen Aufbau des Deckels gegenüber erscheint der Unterbau — Basis und Sarkophag — zu gestreckt. Der Sockel Alfonsos Lombardi kommt nicht recht zur Geltung. Seine anmutigen, miniaturhaften Reliefs verschwinden vor der wuchtigen Plastik der übrigen Teile. In ihrem entwickelten malerischen Stile existiren sie gleichsam für sich allein, und die Feinheit der Aus-

[1]) Gleichzeitige Berichte über den Heimgang, die Beisetzung und die verschiedenen Grabdenkmäler des heiligen Domenikus fehlen (von seinen Vite abgesehen). Weder in der Universitätsbibliothek noch im Staatsarchive zu Bologna (conventi soppressi) ist etwas vorhanden, ebensowenig im Stadtarchive und im Archivio notarile. Unsere Nachrichten stammen mit geringen Ausnahmen aus den Aufzeichnungen des Dominikanerpaters Girolamo Albertuccio Borselli, der teilweise ältere amtliche Ordensquellen, Journale der Sakristei, Rechnungsbücher und dergleichen benutzen konnte, worauf er mehrfach hinweist. Wieweit diese noch heute im Dominikanerarchive Bolognas vorhanden sind, vermag ich nicht zu sagen, da ich keine Möglichkeit hatte, in dieses zu gelangen. Von Borsellis Arbeiten kommen zwei in Betracht: a) die kurzgefaßte Cronica Magistrorum Generalium Ordinis Predicatorum; b) die Cronica geſtorum ac factorum memorabilium ciuitatis Bononie, edita a fratre Hyeronimo de Burſellis Bononienſis Ordinis Predicatorum, die die Chronik der Ordensgeneräle benutzt. Beide Werke, die in der Universitätsbibliothek befindlich, leicht zugänglich sind, gehen bis zum Jahre 1496/97. Eine fremde Hand bemerkt am Schlusse von b) mortuuſ eſt auctor libri huiuſ anno domini MCCCCXCVII in vigilia sancte Katerine martyriſ. Aus Borselli sind die Memorie des Archista Padre Ludovico da Prelormo (c. 1492 — c. 1580) geflossen, die sich noch heute im Dominikanerkonvente befinden und allein für den Abschnitt, da der Verfasser Zeitgenosse war, d. h. für die Jahre seiner Amtsführung als Archista von 1527 bis zu seinem Tode, Wert haben. Alle diese Quellen hatte bereits Padre Bonora in seiner Schrift über die Arca benutzt, doch nicht erschöpfend; auch sind in der sonst so treuen Arbeit einige Versehen und gerade an entscheidenden Stellen mit untergelaufen. Auf ihnen wie auch auf Bonora beruht das anspruchsvolle Buch des Padre Berthier über das Grab des heiligen Dominikus, Paris 1895, das ohne rechtes kritisches Verständnis geschrieben, auch in der künstlerischen Würdigung der Arca und ihrer verschiedenen Meister versagt. Berthier hatte aber Zugang zu den noch vorhandenen Ordensquellen.

führung sowie die Lebendigkeit der Wirkung können für den Mangel an Einordnung in die Gesamtarchitektur nicht entschädigen. Die Einführung dieses Sockels erwies sich aber als notwendig; denn ohne ihn würde der hohe Aufsatz die eigentliche Grablade, deren Abschluß und Krönung er doch bildet, erdrücken. Und auch jetzt ist das Mißverhältnis noch nicht ganz überwunden. Infolge dieses Untersatzes erscheinen aber die beiden Engel mit den Kandelabern wieder zu klein. Nicola hatte sie ursprünglich rechts und links vom Sarkophage intendirt, gleichsam als Bestandteile desselben und wie zur Verstärkung seiner Standfläche, vielleicht auch horizontaler zu ihm gerichtet. Nunmehr rückten sie beträchtlich tiefer hinab; und es hatte wenig Bedeutung, daß Alfonso Lombardi — von ihm rührt wohl ihre jetzige Aufstellung her — sie auf eine zweite Plinthe setzte, die mit der Basis der Arca verbunden ist.

Die heutige Grablade ist die dritte, welche die Gebeine des heiligen Domenikus umschließt. Nach dem Tode des Heiligen wurde sein Leib (am 6. August 1221) in einem einfachen Holzsarge hinter dem Hauptaltare des Kirchleins San Nicolo della Vigna beigesetzt, das die Dominikaner vor der Erbauung des heutigen Tempels in Bologna besaßen. Das Grab wurde mit einer Mauer umgeben, und eine Steinplatte zeigte den Gläubigen die Stelle an, da der Ordensstifter ruhte.[1]) Einen Tag nach der Kanonisation am 23. Mai 1233 des Nachts übertrug man ihn in einen ebenso einfachen, doch steinernen Sarkophag und am 5. Juni 1267 endlich in den heutigen, der von ziemlichem Umfange (2,42 × 1,22 × 0,90 cm), zum Unterschiede von seinem Vorgänger aus feinstem griechischem Marmor gearbeitet[2]) und mit Reliefdarstellungen ge-

---

[1]) A. 1221. B. Dominicus feliciter curſum conſumauit octauo ydus auguſtj in conuentu fratrum Pred. Quem dominus Hugolinuſ cardinalis epiſcopuſ Hoſtienſiſ, tunc apoſtolice ſediſ legatuſ, per ſemetipſum in ecclesia ſcī. Nicolaj tradidit ſepulture. Que eccleſia data fuit fratribus Pred. a. dnī. 1218 *(Borselli a.)*. — Sepultuſ eſt autem . . . in eccleſia ſcī. Nicolai poſt maius altare . . . multi uenienteſ ad uiſitandum eiuſ ſepulcrum *(Borselli b.)*.

[2]) Bonora p. 7. — Ad 1233: . . . Fratreſ etiam cum priore prouintialj nolebant, quod ſeculareſ intereſſent, timenteſ furaretur, cum aque iam in ſepulcrum deſtillauerant; tamen non potuerunt facere quin poteſtaſ Bononienſiſ cum uigintj quatuor honoratiſ ciuibuſ non intereſſet, quorum quidam per plureſ dieſ cuſtodierunt ſepulcrum, antequam aperiretur etc. Aperto ſepulcro . . . inuenerunt fratreſ capſam ligneam firmatam cum clauiſ ferreiſ, et tantus odor exiuit, quod omneſ mirabantur etc. — Unuſ de illiſ qui apperuerunt ſepulturam . . . cum maleiſ ferreiſ fregit murum ſepulture, qui muruſ erat multum fortiſ et cum fortj et duro cemento compoſituſ. Et cum pallo ferreo eleuauit lapidem ſuperiorem, quia ſepulchrum erat magniſ lapidibuſ munitum et cum cemento firmatum . . . Et dixit, quod cum piconibus et aliiſ ferreiſ inſtrumentiſ fregerunt calcem et cementum duriſſimum et aperuerunt ſepulcrum, ſuper quod erat lapiſ groſſuſ et fortiſ, et inueneruntintuſ capſam ligneam, ex quo *(sic)* egrediebatur mirabiliſ odor. Magiſter autem ordiniſ accepit oſſa et poſuit in alia capſa . . . et poſuerunt eum in archa lapidea etc. *(Borselli a. fol. 21 ff.)* — — corpus beatj Dominicj nundum canonizatj fuit tranſlatum de terra in archam marmoream ſine figuris ſculptam *(Borselli b.)*.

Der Ordensgeneral Fra Giordano berichtete endlich in einer Encyclica Bon. IX kal. Junii anno gratie 1233 ind. VI *(Berthier p. 144)*: . . . lapis duriori cemento sepulchro compaginatus aufertur, et erat de subtus capsa lignea terra suffossa, sicut venerabilis Papa Gregorius tunc Hostiensis episcopus sacrum corpus humauerat; in qua paruulum foramen eminebat. Ablato siquidem lapide cepit odor quidam mirificus ex foramine exhalare etc. Delatum est corpus ad monumentum marmoreum etc. — — Anno 1265 archa marmorea corporiſ beati Dominicj ex elemoſiniſ queſitiſ a fratribuſ Pred. per diuerſaſ prouintiaſ cum pulcherimiſ yſtoriiſ ſculpta et facta eſt. *(Borselli b.; danach Fra Lud. d. Prelormo)*. — — Anno 1267 *(vergl. Bonora p. 7, mit dem falschen Datum 1269. — Borselli a fol. 69)*: Quomodo autem et quibuſ preſentibuſ facta ſit iſta tranſlatio, adducam hic litteraſ fratriſ Bartholomej epiſcopi Vincentinj, que habent Bononie cum aliiſ priuilegiiſ cum ſigillo ſuo epiſcopalj: Uniuerſiſ Chriſti fidelibuſ etc. Cum itaque in generalj capitulo ordiniſ . . .

schmückt ist: Leben und Wundertaten des heiligen Domenikus und seines Schülers Reginald auf einem Grunde von Goldmosaik; an den vier Ecken die Kirchenväter, in der Mitte der Front Maria mit dem Kinde auf dem Arme, aufrechtstehend, und in der Mitte der hinteren Längswand eine Heiligengestalt — nach Marchese der Erlöser, doch fehlt der Nimbus, den Christus z. B. auf der Kanzel in Pisa von 1260 hat, — im ganzen sechs Statuetten, auf mäßig vortretenden Sockeln, die statt der Säulen oder Pilaster die fortlaufende Reihe der Erzählungen gliedern.

Diese dritte Arca ruhte ursprünglich auf vier Säulen, deren Schäfte aus je drei „Engel"gestalten bestanden, nach Art der figurirten Stützen an den Kanzeln der Pisani. Ob sie auch einen entsprechenden Statuen geschmückten oberen Abschluß besessen, steht dahin. Sie stand als Freigrab in der Konfession von San Domenico, an einem relativ dunklen Orte, daher die Reliefs sich passend von goldmosaicirtem Grunde abheben. Niedere Schranken von Säulchen (columnegli), die im Laufe der Zeit hinzugekommen waren, schlossen das Grabmal ab, und ein Altar davor diente den dem Gedächtnisse des Toten geweihten Kulthandlungen. Von dem Aussehen der ganzen Anlage damals gibt vielleicht das Grabmal des berüchtigten Domenikaner-inquisitors Fra Pietro Martire in Sant' Eustorgio zu Mailand eine Vorstellung, ein Werk Giovannis Balducci aus Pisa vom Jahre 1339, das offenbar nach dem Muster der Arca di San Domenico gearbeitet worden ist. Abgesehen vom Gegenständlichen und vom Aufbau erstreckt sich der Parallelismus bis auf Einzelheiten und läßt darauf schließen, daß wie überhaupt in der Domenikanerkunst, so auch hier ein von der Geistlichkeit zu Zwecken der Propaganda und des Prestiges des Ordens genau durchdachter Plan bestand, nach dem die Bildhauer zu arbeiten hatten.[1])

Der Schöpfer dieses Freigrabes war der Bildhauer Nicola, der Sohn eines verstorbenen Pietro, nach Abkunft und Erziehung ein Apulier, der etwa um die Mitte

---

ſanctiſſimum corpuſ piiſſimj patriſ Dominicj . . . anno a nat. domini 1267 ind. X die penthekoſten V Junij . . . de tumulo lapideo non celato ad marmoreum et celatum cum debita reuerentia et debita deuotione tranſtulerit atque capud pretioſum ad deuota dictorum epiſcoporum, magiſtrj et fratrum oſcula primo reuerenter exhibitum, ſubſequenter in angularj pulpito eccleſie dicti Sancti in platea exteriorj preſente laudabilj fidelium multitudine ad tollendum . . . monſtrauerit, ipſum in predictum tumulum celatum manu deuota reducenſ et in ſuj compagnie corporiſ in oſculo ſancto recondenſ etc.

[1]) Wie die Säulen mit den „Engel"gruppen gestaltet waren, entzieht sich der Kenntnis. Ein Beispiel dafür böte die Pisaner Domkanzel, ein anderes die Pila in San Giovanni fuor Cività zu Pistoja, ein Frühwerk Giovannis Pisano. Ob aber bereits für die Zeit eine derartig reiche Anlage anzunehmen sei, erscheint fraglich im Hinblicke auf die Kanzeln des Baptisteriums zu Pisa und im Dome von Siena, welche, die eine als früheres, die andere als gleichzeitiges Denkmal zunächst in Betracht kämen. Später macht sich bei Monumenten dieser Art allerdings ein gewisser Manierismus, ein Hang zur Häufung und Wiederholung einzelner Glieder bemerkbar (z. B. bei den Campionesen, bei Tino di Camaino usw.). Die „Engel" haben wir uns wohl flügellos vorzustellen, eher als Frauengestalten in langen Gewändern, also als „Tugenden", wie am Grabe des Petrus Martyr. Endlich erwartete man sechs figurirte Stützen, vier an den Ecken, zwei in der Mitte, mit Rücksicht auf die auf vortretenden Sockeln befindlichen Mittelfiguren der Arca, denen jene als Fortsetzung und Träger entsprächen. Doch nennt die Quelle ausdrücklich nur vier Eckgruppen zu je drei „Engeln". (vergl. Pio vite degli ill. uom. di San Dom. I p. 119 Bol. 1620, allerdings ein spätes Werk, das aber unter Benutzung älterer Quellen entstanden ist, — das wie, entzieht sich freilich der Beurteilung. Ferner G. A. Meyer lomb. Denkm. p. 6 f. Das unkritische, aber pretiöse Buch von Burger: Gesch. des flor. Grabmales 1904, schweigt überhaupt über die Arca di San Domenico. Die Behauptung seines Verfassers, das Motiv der figurirten karyatidenartigen Stützen sei französischen Ursprunges, etwa von Chartres her, gehört zu den vielen verworrenen Behauptungen, die in dem Buche zu finden sind; es weist vielmehr auf die Antike zurück.)

des dreizehnten Jahrhunderts, vielleicht nach dem Tode Friedrichs II. oder Manfreds nach Pisa übergesiedelt war, in die Stadt, welche von alters her mit Süditalien und dem Oriente in regstem Verkehre stand, auch in künstlerischer Beziehung (z. B. Dekoration des Pisaner Domes). In seiner neuen Heimat, deren Bürger er geworden war, — daher heißt er Nicola Pisano — hatte er ein Atelier eröffnet, das von vielen Schülern frequentirt wurde, und aus dem zahlreiche Werke hervorgingen, die seinen auf Nachahmung der römischen Antike beruhenden Stil weit über Toskanas Grenzen verbreiteten. Nicht eigentlich ein bahnbrechendes Genie — das war vielmehr sein Sohn Giovanni —, vielmehr der Ausläufer einer Richtung, die ohne Eingreifen eben dieses Giovanni genau so zur Manier und zur Erstarrung gelangt wäre wie bisher die byzantinische, ein gewandter, geschäftskundiger Mann von technischem Geschicke und in Formenauffassung wie -Behandlung den Bildhauern Nord- und Mittelitaliens von damals weit überlegen, bewirkte er eine Neubelebung der Plastik in Toskana, die mit ihm ihre selbständige Entwicklung nimmt.

Diesem ersten Bildhauer seiner Zeit in Italien übertrugen die Dominikaner Bolognas die Arca ihres Ordensstifters, die in Erfindung und Anlage von ihm herrührt; doch auch an der Ausführung in Marmor hat er Anteil gehabt. Die Hauptarbeit freilich, auch die Eck- und die beiden (?) Mittelfiguren, fiel seinem Gehilfen und Atelierchef, dem Dominikanerlaienbruder Guiglielmo aus Pisa zu, — geboren vielleicht ums Jahr 1240; lebte 56 Jahre lang seit etwa 1255 oder 1256 bis zu seinem Tode im Ordenskonvente zu Pisa —, der die Gelegenheit wahrnahm, trotz des strengen Verbotes seines Generales, sich durch eine pia fraus, durch Entwendung einer Rippe des Heiligen um sein Kloster hochverdient zu machen.[1]) Gerade aus der Analyse der Reliefs, die von Padre Berthier so wenig wie von Venturi (stor. d. arte Ital. IV. 48) geleistet worden ist, folgt eben, daß auch Nicola an der Ausführung beteiligt war. Nicola wie Fra Guiglielmo pflegten einmütig zusammenzuarbeiten. Bereits an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa vom Jahre 1260, dem einzigen Werke, das, in der Hauptsache wenigstens, von Nicolas Hand ist, erscheint dieser Gehilfe: Einzelne Figuren und Köpfe z. B. auf der Geburt, der Darstellung, besonders auf dem jüngsten Gerichte, die sich durch ihren naturalistischen Ausdruck deutlich von den mehr nach antikem Vorbilde koncipirten Nicolas unterscheiden, finden sich in Bologna wie auch auf Fra Guiglielmos Kanzel zu Pistoja wieder. Die Kanzel von Siena, welche mit der Arca gleichzeitig gearbeitet wurde, eignet sich nicht zum Vergleiche, denn Fra Guiglielmo war an ihr nicht beschäftigt, wie Venturi (l. c.) will. Diese muß vielmehr hauptsächlich als ein Werk Giovannis gelten, der im Auftrage und nach den Entwürfen seines Vaters schuf, und dem für die minder wichtigen Partien mehrere Gesellen zur Seite standen; darunter ein Florentiner Arnolfo, der mit dem Architekten Arnolfo di Cambio aus Colle di Valdelsa nicht identisch ist, und der auch nicht in Bologna gearbeitet hat. Daß Nicola zu gleicher Zeit zwei so umfangreiche Werke wie die Arca und die Sieneser Domkanzel übernehmen konnte, erklärt sich eben daraus, daß er als Inhaber eines großen Ateliers über hinreichend geschulte Kräfte verfügte, die er nach ihrer Eigenart zu verwenden verstand. Fra Guiglielmo, der aus anderem Zusammenhange zu Nicola übergegangen war, und den wir vielleicht als einen Lehrer Giovannis (neben dessen

[1]) An der süditaliänischen Abkunft Nicolas und seiner Kunst muß ich durchaus festhalten. Die Annahme, Toskanas Lokalkunst sei die „Wiege" und auch die „geistige Quelle" (Cicerone) des neuen Stiles gewesen, läßt sich weder mit Hilfe von Monumenten noch von Dokumenten beweisen. Wohl aber besitzt der Süden die Voraussetzungen für diese Kunst, die ich seit 1881 etwa kenne und oft genug in Vorlesungen und Übungen behandelt habe.

Vater) annehmen dürfen, begann bereits die Starrheit und den Schematismus in der Kunst seines Obermeisters zu mildern; aber erst Giovanni blieb es vorbehalten, durch seinen gesunden Naturalismus, sein Streben nach Bewegung und Ausdruck und seinen malerischen Stil die Entwicklung definitiv in neue Bahnen zu lenken.

Von der Arbeit Nicolas und Fra Guiglielmos berichtet die Chronik des Konventes von Santa Caterina zu Pisa (ed. Bonaini arch. stor. It. VI. II. Sez. III. a. 1848) von der Hand des Domenico de' Peccioli (gest. 1407), der obwohl kein Zeitgenosse im strengen Sinne des Wortes, gleichwohl über gute Nachrichten aus älteren Quellen verfügte und daher keineswegs so bedeutungslos ist, wie Venturi (l. c. p. 51) vermeint. Das Materielle seiner Nachrichten ist jedenfalls nicht anzuzweifeln; und hätte Venturi sich die Mühe genommen, das Originalmanuskript einzusehen, er würde größere Klarheit erlangt, vor allem nicht Bonainis Lesefehler wiederholt und falsche Schlüsse daran geknüpft haben. Die viel erörterte und mißverstandene Stelle lautet: Frater Guilielmus *(sic)* conuerſus magiſter in ſchultura peritus, multum laborauit in augmentando conuentum. Hic cum beati Dominici corpus ſanctiſſimum in ſollepniori tumulo leuaretur, quem schulserāt *(d. h. schulserant)* magistri Nichole de Pisis policretior manus, ſociatus dicto archirectori, clam unam de costis ſanctiſſimis de latere eius extorsit.[1]) etc. Auf die falsche Lesung architectori — ein unlateinisches Wort — für archirectori gründet sich die Hypothese, daß Nicola Pisano ein Architekt gewesen sei, worauf man ihm allerlei Bauwerke zugeschrieben hat, wie Anteil am Castel del Monte, Erbauung des Kastels von Prato um 1249 usw. (vergl. Berteau ann. intern. 7 section p. 9; Polaczek im Repert. 1903 p. 363; Swarzenski Z. f. b. Kunst 1904 p. 104). Das fällt nun alles wie ein Kartenhaus zusammen, gegenüber der richtigen Lesart: archirectori. Archirector, Obermeister und Leiter der Arca von San Domenico war Nicola in der Tat. Und er mag auch etwas von Architektur verstanden haben, soviel als zur Errichtung derartiger dekorativer Werke nötig war, obwohl weder die Arca noch

---

[1]) Bereits 1890 bei Gelegenheit der Rezension von Schmarsows Buche Sankt Martin zu Lucca (Mit. d. hist. Lit. XVIII p. 316 f.) von mir veröffentlicht, aber soviel ich weiß, unbeachtet geblieben. Am Rande neben conuentum steht von späterer Hand: nota de coſta sanctj dominicj. Die Abbreviaturen sind aufgelöst. Der Verfasser schrieb ein italiänisches Latein und bietet auch sonst noch merkwürdige Bildungen, z. B. mauseolo = mausoleo, — Bildungen, die gerade auf das Vorhandensein einer älteren Quelle, die er zuweilen nicht verstanden, hindeuten. Policretior ist dick und über den Rand hinaus über ein anderes Wort geschrieben, das durch Rasur unleserlich gemacht worden ist. Es ist der Komparativ von policretus, nicht von polichrestus, wie H. Grimm noch annahm, und nach Toskaner Mundart identisch mit policletus — (so schon Dante, Villani etc.) —, ferner Adjektiv, das neben polycletaeus auch schon im Altertume, z. B. bei Sueton, vorkommt. Der ~ über schulserat ist gedankenlos und durch den folgenden Genetiv magistri veranlaßt, hinzugefügt worden, wieder ein Beweis u. v. a., daß eine Vorlage da war. Auch die späteren Annalen von Santa Caterina schreiben schulserat. Cassirt man den Circumflex, so ist der Sinn des ganzen Satzes durchaus verständlich. Die eben erwähnten Annales Pisani, eine in Leder gebundene Papierhandschrift von 94 Blättern, sind von mehreren Händen (bis zum Jahre 1773) verfaßt. Ihr Hauptstück, auch der Fra Guiglielmo betreffende Passus, stammt von einem Schreiber, der etwa 1510 bis 1557 gearbeitet hat. Seine letzte datirte Notiz ist wenigstens vom 29. Juni 1557, und 1510 mag er begonnen haben, denn p. 189 f. hat er „fratres mortui in conuentu pisano citra annum 1510" zusammengestellt. Nach ihm noch andere Hände. Dieser erste Annalist benutzte vornehmlich die Chronik, (wie Borselli etwa mit seinen gestis memorabilibus [vergl. oben p. 123] verfahren ist). Dabei arbeitete er nicht allzu sorgfältig. So notirte er den Tod Fra Guiglielmos bestimmt auf das Jahr 1312, während die Chronik überhaupt kein Datum hat, aber kurz vorher das Hinscheiden des Ordensgenerales Fra Giordano sub 1311 meldet. Demgemäß verdient der Text der Annalen, als der spätere und abgeleitete, nicht den Vorzug, den ihnen Schmarsow und Venturi vor der Chronik vindiciren.

die Kanzeln zur eigentlichen Architektur rechnen, und der Bau von Burgen, Schlössern oder Kirchen ganz andere theoretische wie praktische Kenntnisse erfordert. Daß aber „Architektur und Plastik zu Nicolas Zeit ein Metier bildeten", und also a priori Nicola auch Architekt gewesen sein müsse (Swarzenski), steht keineswegs fest; es ließen sich doch von dieser quasi Regel ganz erhebliche Ausnahmen konstatiren; und Vasaris willkürliche Zuweisungen an den Meister helfen auch nicht weiter.

Diese Arca von 1265/67 stand in der Konfession von San Domenico fast anderthalb Jahrhunderte. Die zunehmende Verehrung des Heiligen und die außerordentliche Verbreitung des Ordens im Zeitalter der Scholastik führten aber zum Um- und Erweiterungsbau der Kirche wie auch zur Errichtung einer besonderen Grabkappelle. In diese, einen Anbau auf der Südseite von San Domenico, dessen Ausführung in die Jahre 1367 bis 1413 fällt, wurde der Sarg am 11. November 1411 feierlichst unter Assistenz der Geistlichkeit, der Stadtbehörden und einer zahlreichen Volksmenge übertragen,[1]) d. h. nur die Grablade, wie aus der Beschreibung eines Augenzeugen der Ceremonie hervorzugehen scheint. Die zwölf „Engel" und was sonst noch an bildnerischem Schmucke auf ihr vorhanden war, blieben zurück und sind seitdem verschollen.

In der neuen hellen Umgebung, vor aller Augen sichtbar, dazu in so reducirter Gestalt, ohne Abschluß nach oben und ohne Stützen, machte der Schrein einen ärmlichen Eindruck. Doch verhinderten zunächst die umfangreichen und kostspieligen Bau- und Ausschmückungsarbeiten an der Kirche wie an der Grabkappelle selbst seine weitere Ausgestaltung. Erst am 9./20. Juli 1469 erhielt der Bildhauer Nicola di Antonio aus Bari[2]), wohl nach längeren Verhandlungen, und nachdem der Meister einen genauen Entwurf vorgelegt hatte, der die Billigung der maaßgebenden Faktoren gefunden hatte, den Auftrag zur Vollendung der Arca. Ich nehme an, daß damals ein vollständiger Entwurf eingereicht worden war; aber die Ausführung erfolgte mit Unterbrechungen und stückweise, nach Maaßgabe der verfügbaren Geldmittel, die aus den jeweiligen Bewilligungen der Komune wie aus den Oblationen der Gläubigen flossen. Das erklärt wenigstens die lange Dauer der Arbeiten — an 25 Jahre —, ohne daß Nicola ihren Abschluß erlebte.[3]) Ob dieser auch noch einen Sockel intendirt hatte,

[1]) Bonora l. c. p. 11. — Anno 1411. Archa beatj Dominicj marmorea, que antea manebat in eccleſia inferiuſ *(sic)*, eleuata eſt et collocata in capellam de nouo fabricatam ſuper primum clauſtrum die XI nouembriſ. Nam capellam compleuit dominuſ Antoniuſ de Thauſignano ex teſtamento magiſtri Petri medicj, patriſ ſui, qui cum duce Mediolanj magnam pecunie quantitatem acquirenſ, partem ad hoc opuſ pientiſſime deſtinauit. Anno dominj 1413 die 13 nouembriſ completa et perfecta fuit capella, ubi eſt archa beati Dominicj, per dictum Antonium doctorem legum, filium magiſtrj Petri medicj de Thauſignano. Dicta enim capella non fuit ab eo a fundamentiſ conſtructa, que antea initiata fuerat ab ipso conuentu ſanctj Dominicj uſque ad primam teſtudinem ſiue uoltam, ut patet in quodam marmore exarato *(?)* in quadam columpna ſubtuſ ipſa in primo clauſtro, ubi ſit hodie. *(Borselli b.)*

[2]) In seinem bisher unveröffentlichten Testamente vom Jahre 1484 indictione ſecunda die ſexto menſis octobriſ nennt er sich diſcretus vir, magiſter Nicolauſ quondam Antonii de Apulia inciſor marmorum, habitator Bononie, in capella ſce Marie de Baronzella etc. *(arch. not. Bon. rog. Giov. Bat. Mussolini [nach meiner Abschrift])*.

[3]) Anno dominj 1494. Nicolauſ ex Dalmatie prouincia oriunduſ, tamen nutrituſ a iuuentute Bononie *(was er wissen konnte, da er sein Zeitgenosse war)*, uir in arte ſculpendj et faciendj figuraſ tam ex luto quam ex marmore peritiſſimuſ, mortuuſ eſt et ſepultuſ in eccleſia Celeſtinorum. Hic compleuit archam marmoream beatj Dominicj. Figuram beate uirginiſ Marie, que eſt poſita in facie palatij dominorum Antianorum ſculpſit. Nullum diſcipulum facere uoluit neque aliquem docere. Fantaſticuſ erat et barbaruſ; moribuſ adeo agreſtiſ erat, ut omneſ a ſe abiceret. Neceſſariiſ plerumque indigebat. Ca-

wie später Alfonso Lombardi, ist fraglich; Michelagniolo würde sich sonst auch damit haben befassen müssen. Der eigentliche Deckel der Arca, nur das Schuppendach oder der „Hut" (Marchese I. 117), ohne die Statuetten und vielleicht auch ohne den obersten Abschluß mit den Voluten, Festons, den beiden drallen Putten und den Delfinen, wurde am 16. Juli 1473 aufgesetzt. Danach kam der figürliche Schmuck an die Reihe.

Nicola, dessen Geburtsjahr unbekannt ist, wird in Florenz die Bildhauerkunst erlernt haben, ähnlich wie Matteo Civitali (1435—1501), sein Zeitgenosse, der ihm übrigens in mehrfacher Beziehung gleicht; nicht bei Jacopo della Quercia, wie gewöhnlich angenommen wird. Vielleicht waren beide bei Desiderio da Settignano († 1464) in die Lehre gegangen. Die Anmut und Zierlichkeit in Nicolas Formenbehandlung, sein Sinn für reiche und geschmackvolle Ausstattung und sein Naturalismus in Köpfen und Beiwerk weisen auf diesen Zusammenhang. Doch auch die Rossellini kämen in Betracht. So würde sich auch am besten der eklektische Charakter seiner Kunst erklären; denn bei aller Originalität der Arca sind ihre einzelnen Motive der Florentiner Grabmalskunst um die Mitte des Quattrocentos entlehnt, die dann allerdings in eigenartiger Umgestaltung zu einem bis dahin nicht dagewesenen Aufbau vereinigt worden sind, einem Aufbau, der nicht gerade von einem entwickelten Sinn für das Tektonische zeugt, der auf harmonische und geschlossene Wirkung, zu Gunsten einer überladenen, stellenweise sogar manierirten Dekoration, verzichtet. Und diese Dekoration steht nicht immer in striktem Zusammenhange mit der architektonischen Gliederung, erfüllt vielmehr in phantastischem Spiele allerlei besondere Funktionen. Die mannigfaltigsten Reminiscenzen begegnen bei der Arca. Am nächsten und häufigsten sind jedoch m. E. die Beziehungen zu dem Marsuppinidenkmale, (entstanden nach dem 24. April 1453, dem Todesdatum des Staatssekretärs), mit welchem freilich der Arcaabschluß sich weder an Feinheit der Empfindung noch an Natürlichkeit und Schönheit der Formen noch endlich an Virtuosität der Technik messen kann. So fand z. B. Nicola an diesem seinem Vorbilde den eigenartig geschwungenen, mit Schuppen (oder Ziegeln) belegten Deckel vor, der dort wohl zu den frühesten Beispielen dieses Motives im Quattrocento gehört und die an sich uralte Vorstellung eines Grabeshauses erneuert.[1]) Doch baut ihn der Bologneser Meister steiler, dachartiger, und für die entzückenden, feingliedrigen Akanthusblätter an den Ecken des Sarkophages bringt er Papier- oder Pergamentstreifen (in Marmor!) an, die der Kurve des Daches sich fest anschmiegend, am unteren Ende umgerollt sind und als Basen für

---

pud durum habenſ, conſilio etiam amicorum non acquieſcebat. Vxorem habuit de Boateriiſ cum uno filio et una filia. Figuram ex marmore ſanctj Johanniſ Baptiſte a ſe factam reliquit uendendam ducatiſ auri quingentiſ. Super huiuſ tumulum tale epithaphium inſcriptum est:

Qui uitam ſaxiſ dabat et ſpirantia ſigna
Celo formabat, proh dolor! hic ſituſ eſt.
Nunc te Praxitelleſ, Phidiaſ, Policletuſ adorant
Miranturque tuaſ, o Nicolae *(sic. Nicola)* manuſ.

Diese Grabschrift hat Berthier nach Fr. Lud. Prelormo (Gualandi Mem. orig. Serie V. p. 199), mit dem falschen Anfang: Ille qui vitam etc. (was keinen Hexameter gibt) abgedruckt. Man sieht, daß Fr. Lud. da Prelormo falsch Borselli b) kopirt hat.

[1]) Gemalt findet er sich von Castagno am Grabmale Nicolos da Tolentino im Dome von Florenz. Danach kommt er häufiger vor, z. B. am Grabe Pietros da Noceto in Lucca von Civitale († 1472), bei Mino da Fiesole (Badia) usw. Ohne Schuppen und glatt, doch in geschwungener Form am Grabe des Kardinales von Portugal (1461 in Arbeit) und an dem der Maria von Arragon. Auch Michelangelo verwandte diesen Dekor, z. B. an den Mediceer Gräbern.

Statuetten dienen, ein wunderlich barockes Motiv, auf das Michelagniolo nie verfallen wäre.[1]) Ebenso fand er am Marsuppinigrabmale die schweren Fruchtguirlanden vor, die an dem lodernden Flambeau, der den Scheitel der Architektur krönt, befestigt sind und, in eleganter Kontrastbewegung zur Archivolte, an beiden Seiten des Grabmales herunterhängen. Nicola formt sie massiger, ohne Absätze, in ununterbrochener Folge und bindet sie an einen steilen Kandelaber, mit der Weltkugel und der Statuette Gottvaters darauf, der eine zweite, kreuzgeschmückte Weltkugel in der Hand hält. Endlich gehören die nackten Putten, die sich mit Armen und Beinen gegen die schweren Gehänge stemmen, um sie auseinanderzuhalten, die Delfine, die Voluten usw. dem dekorativen Repertoire der Schule Donatellos an. Aus dem Gesagten erhellt zur Evidenz der Zusammenhang Nicolas dall' Arca mit der Florentiner Kunst. Es lagen also die gleichen Voraussetzungen wie bei Michelagniolo Buonarroti vor.

Michelagniolos Statuetten. Der Engel, rechts von der Arca befindlich, mißt 57 cm (inkl. Sockel; Berthier ungenau); die Statue allein 46,5—47 cm. Die Maaße seines Gegenübers betragen 57 bezw. 47,5 cm. San Petronio habe ich nicht messen mönnen (nach Berthier 70 cm). Der Engel ist vielfach beschädigt, relativ mehr als sein Pendant, besonders an den über die Basis ausladenden Partien. Er erscheint an der Oberfläche auch abgegriffener, Stücke fehlen zum Teil (am unteren Gewandsaume, an den Ecken und Kanten der Basis), zum Teil sind solche von Marmor wieder eingekittet (am linken Fuße z. B. wie auch am Gewande nach hinten zu). Die dritte Zehe des linken Fußes ist abgebrochen, die vier übrigen, desgleichen die Flügelspitzen sind korrodirt. Am San Petronio, der im allgemeinen besser erhalten ist, fehlt der Daumen der linken Hand. Sämtliche Statuetten der Arca weisen leise Tönung zur Erhöhung ihrer Wirkung auf. Die Arbeit am Stadtpatron ist sorgfältig; skizzenhafter, stellenweis flüchtig dagegen die am Engel, an dem der Bohrer auch relativ häufiger verwendet erscheint (z. B. an den Haarlocken und an den Federn der Flügel, am linken Ohr, an den Nasenlöchern und an einzelnen, besonders tiefen Stellen des Gewandes; dagegen nur hier und da am Barte und an den Pupillen des Petronius). Die Bohrlöcher treten aber nie reihenweise auf, wie bei Nicola dall' Arca und ganz besonders bei Nicola Pisano und Fra Guiglielmo, sondern vereinzelt und wie schüchtern. Die Technik ist überhaupt der an der Madonna an der Treppe nahe verwandt und verrät einen Künstler im Anfangsstadium seiner Entwicklung. Für diese Arbeit waren Michelagniolo offenbar bestimmte Anweisungen gegeben worden: die Gleichartigkeit in der Behandlung, in den Maaßen, in Motiven sowie in Äußerlichkeiten der Statuetten Nicolas und Michelagniolos läßt darauf schließen.

Der Archista des heiligen Dominikus Fra Ludovico da Prelormo schreibt in seinen Ricordi: Sciendum tamen est, quod imago Sancti Petronii quasi totta et totta imago Sancti Proculi et totta imago illius angeli, qui genua flectit et è posto sopra il parapeto che fece Alphonso scultore, qual è uerso le fenestre, queste tre imagine ha fatto quidam iuuenis florentinus nomine Michaelangelus imediate post mortem dicti mg̃ri Nicolai. Si quis autem desiderat videre pacta et conuentiones de totta fabrica hujus arche, legat librum hedificiorum conuentus fol. 126 (Bonora, Marchese l. c.). Auf diese Stelle stützt sich die Annahme, Michelagniolos Anteil am Stadtpatron sei nur auf das Gewand zu beschränken, was sie im Grunde nicht besagt, und

[1]) Zu erinnern wäre hier auch noch an die wulstartigen Verzierungen, die den Sargdeckel am Grabe des Bischofs Leonardo Salutati im Dom von Fiesole (vor 1466 entstanden) krönen und, wie der Sarkophag, nach Motiven von Sitzmöbeln gestaltet erscheinen.

was auch mit Condivis bestimmtem Zeugnisse sowie mit der Analyse der Statuette nicht zu vereinen ist. Ob eine Verwechselung mit Sankt Procul vorliegt? Fra Ludovico, ein jüngerer Zeitgenosse Michelagniolos, den er auch bei irgend einer Gelegenheit persönlich kennen gelernt haben wird, war kein kritischer Kopf, auch kein Historiker oder Kunstverständiger. Jene Notiz ist auch nicht a. 1527 niedergeschrieben,[1]) noch sind damals überhaupt seine Aufzeichnungeu begonnen worden. Das Datum 1527 bezieht sich nur auf den Eintritt Fra Ludovicos in die Kustodie der Arca. Vielmehr hat er später, mindestens nach 1537, gearbeitet, da er Lombardis Sockel kennt, vermutlich erst in vorgerücktem Alter und in Absätzen, wobei Mißverständnisse nicht ausgeschlossen waren, selbst wenn er, wie es bei der vorliegenden Notiz allerdings der Fall gewesen zu sein scheint, amtliches Material benutzen konnte: Er weist nämlich auf die Kontrakte und Vereinbarungen mit den einzelnen Künstlern und Handwerkern, also auch mit Michelagniolo, die an der Arca beschäftigt und im Bautenregister des Konventes zu Bologna verzeichnet waren, hin. Ob dieses noch im Dominikanerarchive existirt? Die eingeschobenen Ortsbezeichnungen in italiänischer Sprache wären alsdann eigene Weisheit, der lateinische Rest Reproduktion der Akten.

Damit wäre aber Fra Ludovicos Restriktion (quasi totta) nicht ganz von der Hand zu weisen. Der angebliche Widerspruch zwischen der Notiz und dem stilkritischen Befunde wie auch mit Condivis Zeugnis löst sich m. E. durch die Annahme, daß Nicola dall' Arca noch kurz vor seinem Tode den Block gewählt und zu bearbeiten begonnen habe. Mit einem solchen Abozzo, und wäre er auch nur in den allgemeinsten Umrissen erfolgt, war die Anlage der Figur aber bis zu einem gewissen Grade gegeben; und so unzweifelhaft der heilige Petronius in der Durchführung Michelagniolos Eigentum ist, es bestanden doch Grenzlinien, die eine vollkommene Freiheit ausschlossen. Er konnte z. B. nichts mehr an der Symmetrie des Aufbaues und an der ausgesprochenen Frontalität der Statue, ebensowenig an der Lage des Stadtmodelles ändern, Dinge, durch die vornehmlich der „starre" Eindruck der Figur bedingt wird, den z. B. Wölfflin monirt. Hätte Michelagniolo freie Hand von Anfang an gehabt, er würde vielleicht wie beim Engel die Bewegung und Geberde kontrastreicher, das Modell verkürzter gestaltet haben. Ebenso möchte ich zu den bereits gegebenen Faktoren die gestreckteren Proportionen der Figur rechnen, im Gegensatze zu den kräftig untersetzten Typen Michelagniolos sonst. Gleichwohl hat der Florentiner, ich wiederhole es, etwas durchaus Selbständiges geleistet. Seine Eigenart tritt ebenso lebenswahr und ursprünglich am Kopfe wie im Motive, in der Gewandung und in der Behandlung entgegen.

Nach Fra Ludovico soll der heilige Prokul „totta" von Michelagniolos Hand sein, eine sicherlich irrige Angabe. Wie im Texte ausgeführt worden ist, liegt auch hier eine Arbeit Nicolas vor, die bereits zu weit vorgeschritten war, als daß Michelagniolo sie hätte nennenswert umgestalten können. Nur am Kittel ist seine Hand zu bemerken. Die Statuette zeigt deutlich die Wirkungen des verhängnisvollen Sturzes, den der Archista mit tiefer Trauer im Herzen zum 4. August des Jahres 1572 erzählt. Dabei waren der Kopf abgefallen, die Arme und Beine mehrfach gebrochen, der Mantel zersprungen, die zahllosen Beschädigungen durch Abstoßen (im Gesichte usw.) ungerechnet. Nach Padre Bonora (p. 32) habe Prospero Spani detto il Clementi (1500—1584) einen Ersatz für den verunglückten Prokul geliefert, den man auch bis vor kurzem auf der Arca gesehen habe. Diese Angabe ist falsch. Wohl hat dieser

---

1) Wie Springer, Raffael und Michelagniolo 2. I. p. 315 gemeint hat, und andere haben ihm diesen Irrtum nachgeschrieben.

Nachahmer Michelagniolos a. 1557 einen Prokulus geliefert, eine in den Maaßen größere Figur und für das im Seiteneingange befindliche Grabmal Volta, auf dem er noch heute steht; — (also nicht von der Hand des Lazzaro Casario, wie der Cicerone p. 547 nach Bonora angibt). — Für die Arca hatte Clementi nichts gearbeitet. Nachträglich hat Padre Bonora seinen Irrtum auch bemerkt, starb aber, ehe er ihn berichtigen konnte. Aus einem im Dominikanerarchive befindlichen Exemplare von Bonoras Schrift teilt P. Berthier (p. 111) die Marginalnotiz des Verfassers mit: La statua del S. Procolo esaminata più da vicino e più accuratamente, appare quella stessa scolpita da Michelangelo, sciaguratamente rotta in più pezzi e poi racconciata da maestro Vincentio. Per la qual cosa andrebbe qui levato via tutto quel che segue riguardante lo scultore Prospero Spani detto il Clementi." — Ob Bonora neben dem Augenscheine noch urkundliche Angaben dafür verwendet hat, steht dahin; auch ist unbekannt, wer maestro Vincenzo war? Offenbar ein minderwertiger Handwerker, der 1572/73 auf Veranlassung des Archista die Flickarbeit lieferte. Der talentvolle Prospero Spani hätte seine Sache besser gemacht.

Leblos in voller Face steht St. Prokul da, eine kurze gedrungene Gestalt. In der erhobenen und zugleich etwas vorgestreckten Rechten steckte ein Gegenstand, eine Fahne etwa oder Lanze, die jetzt fehlt. Eine seltsam steife Geste ergibt sich damit, wie sie aber Nicola dall' Arca häufig bietet, z. B. beim Sankt Dominicus; oder man sehe, wie St. Florian den Stock hält. Bekleidet ist der Heilige mit einem kurzen hemdartigen Ärmelkittel, der um die Hüften von einem Gurte geschnürt ist und nur bis zu den Oberschenkeln reicht, von da ab die Beine frei läßt. Ein weiter langer Mantel fällt von der linken Schulter hintenüber nach rechts zur Erde. Um zu verhindern, daß er vollständig abrutscht, hält ihn der Heilige mit der Linken an einem Zipfel gepackt und sucht ihn wieder nach vorn zu ziehen, ein unglückliches und zugleich gesuchtes Motiv: unglücklich, denn die Handbewegung ist nichts weniger als natürlich. Zu Gunsten eleganterer Wirkung läßt der Künstler seinen Heiligen den Zeigefinger ausstrecken, hebt damit aber die Kraftäußerung, die in dem Zugreifen der Hand liegt, wieder auf. Überhaupt die ganze Stellung der Figur macht einen schwächlichen Eindruck, zu dem freilich die schlechte Erhaltung gerade der Beine viel beiträgt. Die Hauptschuld liegt jedoch am Bildhauer, der nicht verstanden hat, den Heiligen sicher zu posiren. Sein Schwergewicht ruht auf dem rechten Beine. Das linke dient als Spielbein. Aber wie zaghaft und linkisch ist dieses zur Seite gestellt! Um nun die Standfestigkeit der Figur zu verstärken, hat Nicola den Mantel von der Gegenseite hinübergeführt. Aber abgesehen davon, daß die so entstandene Diagonale die Körperlinie unschön durchschneidet, wird die Absicht des Meisters doch nicht erreicht, da nun der Anschein entsteht, als ruhe die Gestalt auf ihrem Mantelende; und in Wirklichkeit reichte diese Unterstützung auch nicht aus: Beim geringsten Anstoße kippte sie vorn über. Wie fest und sicher pflegt dagegen Michelagniolo seine Figuren hinzustellen, wie genau ihr Gleichgewicht zu berechnen! Es genügt auf den Petronius an der Arca zu verweisen. Unzweifelhaft hatte, (worauf Bode Flor. Bildhauer der Ren. p. 332 hinweist), der heilige Georg Donatellos hier nach Stand- und Gewandmotiv zum Vorbild gedient. St. Prokulus sollte offenbar ein Pendant zu diesem vielbewunderten Meisterwerke werden. Um so schreiender das Mißverhältnis! Diese Abhängigkeit des Künstlers von Donatello zeigt aber evident, (was auch aus anderen Gründen folgt), daß Nicola seine Ausbildung in der Arnostadt erhalten hat. Ebenso schwächlich ist die Formenbehandlung. In ihr wie auch im Typus waltet Übereinstimmung mit Nicolas übrigen Statuetten auf der Arca. Das Nackte ist von weichlicher, allgemeiner Bildung, das Naturverständnis gering.

Der Kopf gleicht sehr den Seraphimen, die die Leiste über dem Arcadache dekoriren. Da ist dieselbe rundliche Breite des Antlitzes, der gleiche Schnitt der Augen sowie der Nasen mit ihren aufgestülpten Spitzen und den breiten Flügeln, die dicken Lippen, das volle Kinn mit der leichten Doppelfalte, endlich die gleiche Haarbehandlung und die primitive Anwendung des Bohrers. Michelagniolo hätte diese gothisch stilisirten Strähnen, die über die Ohren und in die Stirn fallen, nie gemacht; auch fehlte ihm die Vorliebe für zierlichen Dekor (z. B. an den Säumen des Kittels).

Nach alle dem verraten „Haltung, Typus, Faltengebung und Behandlung der Haare“ nicht (wie Bode meint) Michelagniolos Hand; wäre das der Fall, so bedeutete allerdings der Prokulus einen Rückschritt dem Engel und Petronius gegenüber. Wenn dann Bode fortfährt: „Die Haltung ist noch beinahe ungeschickt, die Durchbildung ungleichmäßig, die Bewegung linkisch und doch in der Art, wie er nach dem Mantel auf der Schulter greift, zugleich gesucht“, — so hätte diese treffende Charakteristik auch zu dem einzig richtigen Schlusse veranlassen sollen, daß der heilige Prokulus eben keine Arbeit des jungen Michelagniolo ist.

NEUNTES KAPITEL.

XIX.

1. Michelagniolos Cupido.

Vasari weiß a. 1550 zu berichten, daß der Cupido in einer römischen Vigne vergraben werde, um ihn als Antike erscheinen zu lassen. Das ist freilich Anekdote, dem Paul Giovio (Vita Michelagniolos ed. Frey p. 403. 5) nacherzählt, der auch ohne Kenntnis des Originales, allerlei römischen Hof- und Atelierklatsch, und gerade hier in besonderem Maaße, zusammengetragen, (weshalb man ihn nicht berücksichtigen sollte); im übrigen trifft dieser erste Bericht relativ besser zu als die äußerst flüchtige, mit Hilfe Condivis zurecht gemachte Version von 1568. Dabei konnte sich Vasari nicht entschließen, jenen (wie so häufig) ganz zu verwerfen: Mit einem „altri vogliono" (cap. XII. 4) — altri das ist P. Giovio — flickt er ihn wieder in die zweite Redaktion ein, die nunmehr konfus und wertlos geworden ist; und wiewohl er das Werk in Mantua gesehen haben wird, gibt er doch keine eingehende Beschreibung davon. Die Geschichte mit dem Edelmanne und der gezeichneten Hand bei Condivi unterdrückt er aber ganz; nur in dem: ma inteso poi da chi haueua visto, che'l putto era fatto a Fiorenza, tenne modi, che seppe il uero per un suo mandato — (XII. 5.) — gibt er eine versteckte Anspielung, die natürlich keiner seiner Leser verstand, und die die angebliche Selbständigkeit des Biographen scheinbar in ein um so helleres Licht rückt.

Wo sich heute Michelagniolos Dio d'Amore befindet, ist nicht zu sagen. Jedenfalls nicht in Mantua. Zwar wäre Symonds ganz gern geneigt, auf ihn eine angebliche Antike der Accademia Virgiliana zu beziehen, wenn nicht das Vorhandensein gleich zweier schlafender Amoren in Venedig, eines wirklich antiken und eines modernen aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, wohin, wie er sich erinnerte, nach dem Sacco di Mantua eine Anzahl von Kunstwerken aus der markgräflichen Sammlung gekommen war, zu denen diese ja doch auch gehören könnten, ferner Springers Einspruch gegen die Ächtheit des Mantuaner Exemplares ihn stutzig gemacht hätten. Eine eigene Meinung auf Grund von Stilanalyse vermochte er sich nicht zu bilden. Diese aber ergibt, daß weder in Mantua noch in Venedig Michelagniolos Originalwerk zu finden ist.

Auch Konrad Langes Versuch, Michelagniolos Cupido mit einer Marmorstatue des Turiner Antiquitätenmuseums zu identifiziren, (wovon übrigens Symonds nichts gehört zu haben scheint), muß als vergeblich bezeichnet werden. Schon a. 1883 (Z. f. b. Kunst p. 233) hatte dieser Gelehrte auf die Statue zu Turin als den ver-

meintlichen Cupido Michelagniolos hingewiesen, wurde aber von Venturi (arch. stor. d. arte 1888) mit treffenden, archivalischen wie stilistischen Gründen widerlegt, die er auch nicht in seiner besonderen, mit umfangreichem gelehrtem Apparate ausgestatteten Monographie: der schlafende Cupido Michelangelos, Leipzig 1898, zu entkräften vermocht hat. Auf einem über felsigen Boden gebreiteten Löwenfelle ruht der geflügelte Amor. Die Beine sind leicht übereinander gekreuzt. Die Linke dient dem Haupte zur Unterlage, über den das Kopfstück der Löwenhaut wie eine Kappe gezogen ist, während die Vordertatzen unter dem Kinn des Schläfers zusammengeknotet sind. Mit der Rechten greift der Gott quer über die Brust und hält eine kurze Keule an ihrem dünnen Ende, die neben ihm am Boden liegt. Dazu noch Köcher und Bogen, aber keine Fackel. Diese Statue, aus karrarischem Marmor, nach Dütschke (IV. Nr. 84) 0,69 × 0,37 m, nach Lange dagegen 0,73 × 0,39 m, galt bisher als eine spätrömische Antike. Sie ist vielmehr eine moderne Fälschung, die nun und nimmermehr für Michelagniolo in Anspruch genommen werden darf.[1]) Das erlaubt einmal nicht ihre Provenienz: vielleicht, wie Lange will, seit a. 1584 in Turin, dorthin aus Rom überführt; oder erst im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts erworben. — Sodann der Widerspruch zwischen dem örtlichen Befunde und den erhaltenen Beschreibungen: Man kann nicht einfach zu Gunsten der eigenen Meinung annehmen, andere, in diesem Falle Condivi und Michelagniolo, hätten geirrt. Michelagniolo nennt den Cupido aber auf das bestimmteste als in Mantua befindlich, und er, der mit dem Hofe des Marchese noch fernerhin Beziehungen unterhielt, konnte das wissen. Desgleichen nennt ihn das „inventario delle Robbe, si sono ritrovate nell' armario di meggio, che è nella grotta di Madama in corte vecchia" von 1542, ferner a. 1573 (de Thou), a. 1586, 1599, 1627.[2]) Und auch darin stimmen alle Erwähnungen des Werkes überein, daß Michelagniolos Cupido die Attribute fehlten, im Gegensatze zu dem (fälschlich) Praxiteles zugeschriebenen und noch zwei anderen, die z. B. das Inventar von 1627 verzeichnet. Schon im Texte ist aber ausgeführt worden, daß die Art, wie an der Turiner Statue die Attribute gehäuft sind, gegen Michelagniolo spricht.[3])

Endlich läßt sich mit der Langeschen Hypothese der Stil der Arbeit in Turin nicht vereinen; und das ist entscheidend. Wohl sind seine Beobachtungen am Marmor in bezug auf „fingirte Ergänzungen", oberflächlich „eingravirte Linien und Fugen", „künstlich bewirkte Verwitterung" und „Verstümmelungen" usw. zutreffend; nur hätte Michelagniolo dergleichen nicht so hergestellt. Den Cupido als Antike auszugeben, stand doch nicht von vornherein bei Michelagniolo fest; vielmehr wurde ihm dieser Gedanke erst nachträglich, als er fertig war, suppeditirt, und alsdann würde er die Täuschung geschickter vollführt, vor allem aber sein eigenes Werk nicht ver-

---

[1]) K. Lange verlangt mit Recht, daß nur Augenzeugen in dieser Streitfrage mitzureden haben. Nun ich bin extra deswegen nach Turin gereist und habe meine Beobachtungen vor dem Werke selbst am 4. Oktober 1900 gemacht. Der erste Blick zeigte mir jedoch, daß es ein Metzgergang gewesen ist; und je länger um so mehr befestigte sich diese Überzeugung. Also wird es wahrscheinlich jetzt heißen, man wäre voreingenommen an den Marmor herangetreten oder verstände davon überhaupt nichts. Herr von Fabriczy (Z. f. bild. K. 1899 p. 306 f.) ist nachdrücklich für die Ächtheit des Turiner Cupido eingetreten. Da er nur Langes Gründe wiederholt und nichts neues dazu beibringt, können seine Ausführungen füglich auf sich beruhen.

[2]) Venturi l. c. p. 5 f.

[3]) Daß Niccola d'Arco und der Karmeliter Versifex Gianbatista Mantovano durchaus Michelagniolos Cupido im Sinne gehabt, wie Venturi (p. 12) meint, ist doch keineswegs ausgemacht.

stümmelt haben. È integro wird es ausdrücklich genannt (vergl. unten). Der ganze Charakter der Turiner Statue, ihr Typus, die Durchführung des Motives in Haltung und Bewegung, ihre Formengebung und Technik weisen auf eine andere Hand hin und weichen von Arbeiten Michelagniolos überhaupt wie besonders von denen jener Jahre gewaltig ab. Als solche kommen der Giovannino und die Bologneser Statuetten als unmittelbare Vorläufer, der Bacchus und der Knabe in St. Petersburg als Nachfolger in Betracht. So grob und knäulig ist Michelagniolo kaum verfahren, gerade damals, wo allseitig die Delikatesse seiner Meißelführung und die weiche „ineinanderfließende" Modellirung der Oberfläche gerühmt werden. Kleinlich und plump ist die Behandlung, unter gewöhnlicher Verwendung des Bohrers, dazu marklos im Gesamtkontur wie in Einzelheiten. Man vergleiche die Haare, das Fell mit den sorglich angegebenen Krallen, die Federn des Flügels, für die z. B. diejenigen des Engels an der Arca das beste Vergleichsmaterial gewähren. Überhaupt die Nachahmung der Antike ist zu sklavisch; Michelagniolo würde darin eine prägnantere Eigenart gezeigt haben. Wohl könnten der übergreifende rechte Arm und das unter das rechte geschobene linke Bein an sich für Michelagniolo sprechen. Wie er aber das etwa gemacht haben würde, dafür bieten der Petersburger Knabe, der Giovannino, die Madonna Doni, das Kind der Madonna Brügge sowie dasjenige auf dem Relief in der Royal Academy in London usw. Analogien. Hier ist es schwammig und allgemein, dort kontrastreich und allemal zweckentsprechend. Ferner Michelagniolos Figuren liegen oder bewegen sich mit ganz anderer Wucht und Schwere; sie sind in Stellung und Bewegung geschlossener, ihre Gliedmaaßen machtvoller verschränkt. Auch die Massen verteilt er geschickter. Eine derartige Häufung aber, wie am oberen Ende der Turiner Figur entsteht, durch das Löwenfell um das runde wulstige Gesicht sowie durch die beiden zusammentreffenden Arme, der nichts gegenüber steht als die spitz zulaufende Linie des schräg ausgestreckten Körpers, würde Michelagniolo unerträglich gefunden haben. Der von Lange bereits angezogene schlafende Liebesgott auf der Zeichnung der „Bersaglieri" für Tommaso Cavalieri aus der Zeit um 1530, freilich ein spätes Werk, weshalb die Ausführung nicht herhalten darf, zeigt jedoch, wie er eine solche Figur in Marmor angefaßt haben würde. Endlich fehlt die für Michelagniolo, besonders bei liegenden Figuren, aber auch anderwärts (z. B. beim Knaben der Madonna Brügge) so charakteristische starke Querfalte über dem Bauche.

Alles in allem, der Turiner Cupido hat mit Michelagniolo nichts zu tun, wenngleich auch er modernen Ursprunges ist, aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, als Fälschungen von Antiken gewöhnlich waren, und vielleicht auf Grund der Erzählung Vasaris entstanden.

Über den Cupido Michelagniolos, nachdem er wieder in den Besitz des Baldassarre del Milanese aus dem des Kardinales von San Giorgio gekommen war, geben (außer den von Venturi [l. c.] angezogenen Dokumenten) zwei Briefe Auskunft, die bereits Lange auf Grund einer Mitteilung Professor Reniers teilweise in Übersetzung geben konnte. Professor Luzio, welcher, wie er mir schreibt, jetzt allein ein großes zweibändiges Werk über Isabella Gonzaga vorbereitet, dessen Wert durch das schamlose Plagiat einer Engländerin glücklicherweise, dank dem „ungeheueren Materiale", über das er verfügt, in keiner Beziehung beeinträchtigt worden ist, hat mir den italiänischen Wortlaut dieser Briefe übersandt, mit der Ermächtigung, sie zu publi-

ziren. Andere Dokumente über den Cupido existirten im Archivio Gonzaga nicht weiter. Sie lauten:

I. Ill^{ma} Madama, mia honorandissima .... Quando Meſser Joanni, cognato di V. S., fu qui, el cercaua de qualche bella antichagla, dicendo, che ne haria uoluto qualchuna per quella, et che la sene delectaua aſsai. Et retrouandomi io heri in caſa lo Reuerendissimo Monſignore Ascanio, ne fu portata una ad Sua Signoria, quale se uende, et è uno puto, cioe uno Cupido, che si ghiace et dorme poſato in su una sua mano; è integro et è lungo circa IIII^{o} spanne, quale è belliſsimo. Chi lo tene antiquo et chi moderno. Qualunque se sia, è tenuto et è perfectiſsimo; et se mio fuſsi, non lo daria per ducati CCCC doro; et lo patrone ne uole ducento. Retrouandoſeli lo Signor Hieronymo Tetauilla, et dicendo lo Reuerendissimo Monſignore Ascanio, che nol uolea, dixe, che sel ne uolea fare tempo qualche meſe, li daria li CC ducati, et che lo uolea donare al duca de Milano. Et recordandome io di quanto hauea dicto lo predicto Meſser Joanni, ne ho uoluto dare queſto auiſo alla S. V., alla quale per infinite uolte me recomando.

Rome di XXVII Junij MCCCCLXXXXVI.

E *(di)* V. Ill^{ma} Domina Seruitor Antonius Maria de Mirandula, comes Concordie ac armorum.

Adresse: Al Ill^{ma} et Ex^{ma} Madama, mia hon^{ma}, Madama la Marchesana di Mantua.

II. Ill^{ma} et Ex^{ma} Domina, mea hon^{ma} ....

Quel Cupido è moderno, et lo maeſtro, che lo ha facto, è qui uenuto; tamen è tanto perfecto, che da ognuno era tenuto antiquo. Et dapoi che è chiarito moderno, credo, che lo daria per manco pretio, ma non lo uolendo la S. V., non eſsendo antiquo, non ne dico altro et a quella me recomando et prego Dio, me facia sentire, chel habia hauuto uno bel figlo maſchio.

Rome XXIII Julij 1496.

E *(di)* V. Ill^{ma} Domina Seruitor Antonius Maria de Mirandula comes Concordia ac armorum.

Adresse wie oben.

2. Michelagniolo und die Este-Gonzaga.

Über Michelagniolos spätere Beziehungen zum Hofe von Mantua hat Luzio in einer Monographie gehandelt, im Giornale unico per il 50mo anniversario degli asili infantili di carità 5 luglio 1887 Mantova. Segna, die auch Venturi (l. c. p. 6 f., doch mit Versehen) eingesehen hat. Da diese Arbeit äußerst selten und außerhalb von Mantua so gut wie unerreichbar ist, so hat mir Professor Luzio die betreffenden Notizen und Schriftstücke zum Wiederabdrucke mitgeteilt, wofür ich ihm hier erneut danke.

I. Zunächst wünschte der Marchese Federico behufs Errichtung eines Grabmales für seinen Vater im Jahre 1519 u. a. auch von Michelagniolo einen Entwurf. Da dieser Meister aber nicht in Rom war, so zeichnete Raffael das Grabmal (G. Campori note e doc. per la vita di G. Santi e di Raffaello: Brief des Marchese an Baldassarre Castiglione vom 28. Mai 1519 Arch. Gonzaga minute di lettere).

II. Im Jahre 1521 empfahl der Marchese den maestro Lorenzo Lionbruno an Castiglione, er möchte bewirken, daß dieser „le cose antique et moderne belle de Roma et tra le altre le opere di Michelagniolo“ sähe.

III. A. 1523 16. Juni überbringt Castiglione einen Entwurf Michelagniolos zu einer Villa nebst Garten, die der Marchese in Marmirolo anlegen lassen wollte (Milanesi Sans p. 364).

IV. A. 1527 wünschte der Marchese irgend ein Werk, und sei es auch nur eine Zeichnung in Kohle, zum Schmucke des Palazzo del Tè, der damals im Bau begriffen war. (Brief Federigos Gonzaga an seinen Agenten in Florenz Giovanni Borromeo vom 22. Februar 1527.)

V. Borromeo laut Brief vom 1. März antwortete, er wolle sich an Jemand heranmachen, der auf Michelagniolo einigen Einfluß hätte, wiewohl es deren „pochissimi" gäbe.

VI. Am 7. März 1527 schreibt Giovanni Borromeo an den Marchese, wie folgt:

Io ho facto per mezzo duno amico mio amicitia com Michelagnolo schultore et sono in qualche praticha com lui et spero hauere certo quadro di figure nude, che combatteno, di marmore, quale hauea principiato ad instantia dun gran signore, ma non è finite. È braccia uno e mezo a ogni mane, et cosi a uedere è cosa bellisima, e ui sono piu di 25 teste e 20 corpi uarij, et uarie actitudine fanno. Mi è parso sino qui hauere facto un bel passo, che habbi uoluto mostrarmelo, che non mostra cosa alehuna ad alchuno; et anche mi pare hauerlo aceso talmente dello amore et beniuolentia sua uerso V. Illma Sria, che non sia meno el desiderio suo di seruirla, che V. Excellentia di hauere qualche cosa del suo. E ciaschuno con chi mi sono consigliato mi a dicto, che el tucto sta a indouinare la sua fantasia, e che comincia a uolermi per amico: Pure si schusa assai, essendo obblighato a N. S., quale non resta farli grandissima instantia, dolendosi, che non lauora como se uuole; e che ha alchuni, che continuamente dicono a Sua Beatitudine, che non fornira mai questa opera, e che ogne minima cosa, che si uedesse di sua mano andare fuora, gli saria di gran caricho appresso Sua Santita, et che uuole pensare a qualche modo, per il quale possa seruirla e fuggire le imputatione gli potessino essere date. Io gl' ho offerto farnelo pregare al Reuerendissimo et al Signore Ippolito, et che, se sera bisogno, V. Excellentia ne scriuera alla Santita di N. S., suplichando la licentia: Me ha dicto, non parli com persona alchuna, et che me dira presto quello sara da fare, et non manchero sollicitare in quello destro modo che io pensi potere condurre la cosa.

In der Tat, gegenüber Freunden dieser Art, die sich in Michelagniolos Vertrauen einschmeichelten, nur um etwas von ihm zu erreichen, mußte der Meister auf der Hut sein. Und er handelte ganz richtig, wenn er jedem Fremden, den er nicht zuvor genügend erprobt, mit Mißtrauen begegnete, wenn er, um vor übler Nachrede und vor allerlei Mißdeutungen, namentlich von Rom her, sicher zu sein, seine Arbeiten so geheim wie nur möglich hielt, wenn er ferner so wenig wie möglich Umgang mit anderen pflegte und daher in den Ruf, menschenscheu zu sein, kam. Daß aber die Stimmen, welche behaupteten, Michelagniolo würde die Medicigräber (und auch das Juliusgrabmal) nie zu Ende bringen, recht behielten, ergibt der Sachverhalt.

VII. Giovanni Borromeo an den Marchese von Mantua. Florenz, 3. April 1527.

Io sono stato piu uolte com Michelagnolo schultore et non posso anchor ritrar sustantia, quando uoglia fare, et credo, lui come gl' altri stia sospeso di queste cose della guerra, perche è riccho, et nel suo parlare si dole esser qui. Io el consigliauo uenire a stare II mesi a Mantoua, doue V. Excellentia li haueria facto buona cera; et qualche uolta parse, che ui metesse occhio, poi temeua del camino, et forse mal uolintieri lasara li sua danari. Ditemi, quando sara tempo, che uorra, glie ne facia dire una parola al Reuerendissimo et al Magnificho, perche N. S. non lo posa im-

putare; et finalmente io lo andro obseruando con tucti quelli termini che cognoscero eſsere buoni a chonseguire, che V. Excellentia sia compiaciuta del suo magnanimo desiderio.

VIII. Alle diese Versuche, Michelagniolo zu einem Versprechen oder zur Übersiedelung nach Mantua zu bewegen, waren vergeblich. Eilf Jahre später unternahm der Marchese Federigo einen neuen Vorstoß, vermittelst seines römischen Geschäftsträgers Anton Maria Folengo einige Kartons von Michelagniolo zu erreichen. — Wieder vergeblich.

Folengo schreibt am 4. März 1538, man könne nichts aus Michelagniolo herausholen, „per eſser homo di testa . . . Se maestro Jacomo Meleghino, soprastante le fabriche del papa, non lo dispone a compiacere, . . . ogn' altra uia sara indarno." —

IX. Anton Maria Folengo al Calandra, caſtellano di Mantoua. Roma 17 aprile 1538.

V. S. gia mi scriſse, che S. Excellentia molto desideraua potter hauere tre o quatro cartoni di messer Michel Angelo . . . Acio che V. S. non resti auuiata dil non intender altro da me in cosi longo tempo, le dico, che non ho pretermeſso alcuna uia in far parlare al detto messer Michel Angelo . . . ne mai hanno poſsuto far frutto alcuno; et a me non è parso merauiglia, quando ho inteso, che ne per prezzo ne per preghiere mai ha uoluto compiacere il Reuerendissimo di Farnesio di uno cartone, sopra 'l quale era un San Paulo, ma in presentia sua lo squarzo.

X. Zum Schlusse gab der Bischof von Fano dem Kardinal Ercole Gonzaga a. 1546 von einem Christus von der Hand Michelagniolos Kunde: (rivista stor. Mant. I. 51f. Studie des Prof. Luzio über Vittoria Colonna)

Il Vescovo di Fano al Cardinale Ercole Gonzaga. Di Tronto 12 maggio 1546. Monſignor Polo ha per notitia, chella deſidera un Criſto di mane di Michelangelo, et hamme impoſto, che io intenda ſecretamente la uerita di cotal ſuo deſiderio: perche eſſendo in effetto, egli ne ha uno di mano propria del detto, che uolentieri glielo manderebbe; ma è in forma di Pietà, pure se gli uede tutto il corpo. Dice, che queſto non ſarebbe un priuarſene, percioche dalla marcheſa di Peſcara ne puo hauere un altro. etc.

EILFTES KAPITEL.

XX. Zu Michelagniolos Pietà.

Den Kontrakt der Pietà zusammen mit den beiden Schreiben des Kardinales von San Dionigi, vom 18. November 1497 und 7. April 1498 hat Milanesi, doch mit einigen Versehen veröffentlicht. Auf diese Angelegenheit beziehen sich noch folgende zwei Schreiben:

1. Lettere della Signoria esterne von 1497 bis 1500 filza 102 fol. 39.

Magnifico Marchioni Masſe.

Magnifice Vir etc. *(sic)*. Noi habbiamo lettere a queſti giorni da il Reuerendissimo Cardinale di Sancto Dionysio, per le quali ci ha communicato uno ſuo honeſto e pio deſiderio, di uolere trarre del paeſe nostro liberamente et sanza impedimenti marmi per ornare ſue chieſe *(sic)* a Roma; et acci *(ci ha)* pregato, ne ſcriuiamo a Vostra Signoria. Et benche ſapesſimo, per la humanita Vostra non esser necessarie *(sic)* in queſto nostre commendationi, maxime disſimile *(di simili)* perſone, non dimeno cié parso nostro offitio et appartenersi alla buona amicitia, che habbiamo con Sua Signoria, far quanto ne ricerca. Et uoi confortiamo et preghiamo a gratificar a Sua Signoria, che oltre che lui é signor, in chi ſara collocata bene ogni nostra liberalità, anchora à noi farete piacere singularissimo. Die XVIII Aprilis 1498.

2. Cardinali Sancti Dionyſij.

Reuerendissime in Christo Pater: Scripsimus ad Albericum Malespinam Masſe Marchionem pro exportatione marmorum ex agro Lunensi, ut ſuis litteris exigebat a nobis Reuerendissima Dominatio Vestra, speramusque Sua que eſt cum omnibus humanitas et amicitia nobiscum, non defuturum illi Albericum nec futuras irritas litteras nostras preſertim in tam honeſtis religiosisque deſideriis Dominationis Vestre. Si quid aliud eſt, in quo nostra opera opus ſit, continue perseuerabimus in amicitia et officio; et quam primum intellexerimus de voluntate eius, significabimus omnia Reuerendissime Dominationi Vestre, cui commandamus et nos et urbem nostram. Ex palatio nostro XVIII Aprilis 1498.

REGISTER.

REGISTER.

A.

Adimari — vide Strozzi.
Adriano 120. 121.
Agnolo, Baccio d' — 121.
Albertinelli, Mariotto 62. 64.
Albertini, Francesco 40. 106.
Albizi, Jacopo di Antonio Tedice de — 2.
Alighieri, Dante 16.
Amadeo, Ser 120. 121.
Antonino, Fra 12.
Aquileja 93.
Arca, Nicolo dall' — aus Bari 119. 128 bis 133.
Aretino, Pietro 21. 22. 78.
Arezzo 1.
Argiropilo Giovanni 59. 66.
— Isaac 65.
Arnolfo di Cambio 126.
— Cantore 65. 66.
— Fiorentino 126.
Arragon, Duca di Calabria 69. 120. 121.
— Don Federigo 67. 73.
— Don Ferrante 59.
— Kardinal Giovanni 59. 71.

B.

Baglioni, Guido e Ridolfo 68.
Balducci, Giovanni 125.
Banco, Nanni di — 86.
Bandinelli, Baccio 22. 50. 90.
— Michelagniolo 68. 72. 76.
Barbaro, Ermolao 75.
Barbo, Kardinal Pietro, Papst Paul II. 39. 93—95.
Bartoli, Domenico di Giovanni 35.
— vide Buonarroti.
Bartolini, Bartolommeo 57.
Bellano 77.
Bentivogli, Annibale 72.
— Ercole 67. 69. 71.
— Giovanni 66. 71.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 22. 84. 85. 87. 90. 93. 98.
Bernardetto orafo 57.
Bertoldo di Giovanni 20. 21. 39. 48. 50. 63. 64. 69. 70. 77—80. 83. 84. 86. 88. 96 bis 98. 105. 106. 120.
Bianconi 19.
Bibbiena, Antonio di ser Francesco 62.
— Bernardo 60. 76.
— Piero 60.
Bichiellini, Padre Nicolao 107—109.
Bisticci, Vespasiano 58.
Bode, Wilhelm 24. 28. 37. 38. 39. 77. 83 bis 86. 88—91. 94. 95. 97—99. 102.
Bologna 19. 103. 119. 121—123. 131.
San Domenico 86. 97. 123—133.
Bonora, Padre 123. 124. 128. 130—132.
Borgherini, Leonardo Sellajo 113.
Borja, Alexander VI. 23. 76. 114. 115.
Borromeo, Giovanni 138.
Borselli, Padre Girolamo Albertuccio 123. 124. 127—129.
Boscoli, Antonio 58.
Botticelli, Sandro 115. 116.
Bracci, Giovanbatista di Marco 59.
Bracciolini, Poggio 40.
Brunelleschi, Filippo 24. 27. 28. 40. 62.
Burckhardt, Jakob 51.
Bugiardini, Giuliano 62. 64. 113.
Buon, Die 93.
Buonarroti Simoni — vide den Stammbaum 12a.
Bartolommea della Casa 12.

Buonarroti Simoni.
Buonarroto, Bruder Michelagniolos 6. 7. 9. 12—14. 114. 116. 117.
Cassandra di Cosimo Bartoli, Tante 11.
Filippo, Senatore 7. 18. 91.
Francesca del Sera, Mutter 12.
Francesco, Onkel 6. 9. 11. 14—16.
Gismondo, Bruder 6. 7. 9.
Giovansimone, Bruder 6. 7. 9. 113. 114.
Leonardo, Großvater 2. 9. 10. 13—15.
Leonardo, Fra, Bruder 9. 12. 114. 115.
Leonardo, Neffe 3. 4. 6. 10. 84.
Lucrezia Ubaldini, Stiefmutter 11. 12.
Ludovico, Vater 2—4. 6—9. 10—14. 16. 103. 113. 114.
Matteo 9. 12.
Michelagniolo — vide das Textregister.
Michelangelo Bisnipote 7. 8. 10. 12. 13.
Narduccio, Filippo di Tommaso, tintore 6. 15. 16.
Buontalenti, Bernardo 62. 64. 105.

C.

Caiano — vide Florenz.
Calandra 59. 139.
Calco, Bartolommeo 61.
Calvanese, Luca 77. 78.
Cambi, Giovanni 38. 104.
Canossa, Die Grafen und Marchesi von — 4—6.
— Alberto; Alessandro 5. 6.
Caprese 1—2.
Cardiere, Andrea il — 68. 76. 119.
Careggi — vide Florenz.
Carl V., Deutscher Kaiser 95.
Carl VIII., König von Frankreich 72. 73. 119. 120.
Carracci, Die 19.
Casa — vide Buonarroti.
Castagno, Andrea del 81. 129.
Castiglione, Graf Baldassarre 137. 138.
Cavalcanti — vide Medici.
Cavalieri, Tommaso 136.
Cellini, Benvenuto 23.
Cencio, Bernardo 113.
Cerretani, Bartolommeo 112. 116.
Chalcondylas, Demetrius 55. 59. 60.
Chantilly 21.
Chigi, Agostino 94.
Chinali 1—4.
Chiusi 1. 2.
Ciampolini, Giovanni 67. 68.
Ciati, Ser Lorenzo 60.
Cibacca 77—79.
Civitale, Matteo 129.
Collenuccio, Ser Pandolfo 58. 59.
Colonna, Martin V. 93.
— Vittoria 139.
Compare, El — della viola 76.
Corniuole, Giovanni delle — 64.
Coucy, Herr von — 1.
Credi, Lorenzo di — 64.
Cronaca — vide Pollajuolo.

D.

Dante — vide Alighieri.
Davanzati, Lorenzo 57.
Dei, Bartolommeo 77.
Desiderio — vide Settignano.
Donatello 28. 36—39. 62. 77—81. 83. 85 bis 89. 106. 122. 130. 132.
Dorpat 91.
Dürer, Albrecht 17.

E.

Empoli 119.

F.

Fabroni, Monsignore 24. 30. 35. 62. 65. 73. 94.
Falconetti 10.
Farnese, Octavio 93.
Fattucci, Giovanfrancesco 113.
Federighi, Benozzo 87.
Ferrara, Il duca di — 68. 71. 72.
Fichard 37.
Ficino, Marsilio 55. 56. 61. 75.
Fiesole 52. 59.
Badia 63. — Dom 130.
Mino da 87. 88. 129.
Filarete, Antonio 28. 38. 40. 41. 46—49. 92. 93.
Filelfo 55. 59. 60.
Fineschi, Padre 10. 18.
Florenz — vide Textregister.
Via: Adimari (Corso degli —) 63; Arazzieri 35; Bardi 28; Bentacordi 16; Ghibellina 3; Ginori 36. 48; Gori 36. 47. 49; Larga 31. 35. 36. 38. 39. 46 bis 51. 54; Borgo San Gallo 35; della Vaccareccia 37. — Piazza di S. Lorenzo 36; Pescheria 19. — Chiese: Annunziata 28. 35. 88; Apollinare 11; Carmine 20. 23; Croce 7. 8. 11. 13. 29. 35. 39. 61. 80. 81. 85. 87. 88. 106; (Cappella Medici 39; — Pazzi 29. 87); Firenze 10. 11; Giovannino 36; Lorenzo 28. 35. 54. 63. 71. 81—83. 87. 92 (Cappella Medici 81. 112. 113);

Marco 12. 20. 23. 28. 71. 113—115; Maria del Fiore 78. 87; Maggiore 11; Novella 10—12. 17. 18. 114; Miniato 18. 35. 88; Orsanmichele 86—88; Piero Scherraggio 8. 11; Remigio 11; Salvi 11; Spirito 103. 106—110; Trinità 11. — Palazzi: Bei St. Antonio 50; Baigello 21. 100. 103. 105; Buonarroti 18; 21. 82—84. 91; Gondi 27; Medici 24. 25—56. 62—76. 87. 95. 98. 103. 105. 112. 119 (Bibliothek 54—62. 81. 112); Pazzi-Quaratesi 27. 29; Pitti 27. 38. 52; Signoria 36. 37. 52. 121; Strozzi 27. 36. 103. — Loggia de' Lanzi 37. — Museo di Antichità 29; Uffizien 91. 99—101. — Orti: Boboli 105; S. Marco 35. 54. 56. 62—64. 74. 75. 80. 83. 91. 97. 98. 103; di Pierfrancesco 35. — Ville: Caffaggiuolo 73; Careggi 52. 112; Fiesole 52; Gagliano 74; Poggio a Caiano 54. 74. 77.
Folengo, Anton Maria 139.
Fontainebleau 104.
Fortunato, Francesco 16.
Francesco orafo 63.
Franco, Ser Matteo 68. 76.
Friedrich Barbarossa 4.
Friedrich III., Deutscher Kaiser 5.

G.

Gaddi, Ser Francesco 57. 92.
Gagliano, Filippo da — 57.
— — vide Florenz.
Gallo, Jacopo 101. 102. 105.
Gaza, Teodoro 60.
Genazzano, Fra Mariano da — 116. 117.
Geymüller, Baron von — 17. 38. 80. 81.
Ghiberti, Die 10.
— Lorenzo 40. 86. 91—95.
Ghirlandajo, David 70—72.
— Domenico 4. 17—20. 23. 63. 64. 119.
— Ridolfo 18. 64.
Gianfigliazzi — vide Strozzi.
Giannotti, Donato 16.
Ginori, Gino di Francesco 63.
Giotto 20. 86.
Giovanbologna 37. 84.
Giovanni — vide Reggio.
— Tommaso di Nicolo 57.
Giovio, Paolo 51. 134.
Giugni, Filippo di Antonio 57.
Gondi, Piero 112. 113.
Gonzaga-Este — vide Mantua.
Granacci, Francesco 64.
Grolaie, Jean Villiers de la —, Abt von St. Denis, Kardinal von Sta. Sabina 140.
Guazzalotti, Andrea 66.
Guido — vide Pietramala.
Guiglielmo, Cantore 66. 67.
— Fra 114. 126. 127. 130.

H.

Haarlem (Teylermuseum) 22.
Heinrich II., V., Deutsche Kaiser 4. 5.
Henri II., König von Frankreich 104.
Hildebrandt, Adolf 98. 99.
Hollanda, Francisco de 16.
Hyginus 82. 83.

J.

Jacopi, Bernardo di Giovanni 57.
Jerusalem (Grabeskirche) 35.

L.

Landucci, Luca 37. 104. 116. 117. 119. 121.
Lanfredini, Giovanni 57.
Laskaris, Janos 54. 55. 61. 68. 69.
Läufer, Der spanische 70.
Leone, Francesco di Ser 60.
Licto, Cantore 60.
Lille 22.
Liphart, Eduard von 91. 95. 97—99.
Lombardi, Die 93.
— Alfonso 123. 124. 131.
London 22. 88—90. 102. 136.
Lotti, Ser Luigi 59.
Lucca 117.
Lunetti, Stefano Tommaso 112. 113.
Luther, Martin 108. 111. 112.

M.

Majano, Benedetto da — 88.
— Giuliano da — 65. 66.
Mailand 40. 64. 122. 137.
San Eustorgio 125.
Malaspina, Alberico, Marchese di Massa-Carrara 140.
Malatesta, Galeotto 68.
Manelli, Mona Ginevra de' — 58.
Mantegna, Andrea del — 93.
Mantua, San Bastiano 66. — Palazzo del Tè 138.
Este-Gonzaga di — 66. 69. 134. 135. 137.
Kardinal Ercole 139; Marchese Federigo 137—139.
Ser Paride de — 60.
Margarete — vide Österreich.
Marino, Ser 58.

Marsuppini, Ser Carlo 30. 87. 130.
Martelli, Braccio 58.
Masaccio 20. 22. 23.
Maso di Bartolommeo 38.
Mathilde 4.
Medici, Alamanno 57. 58; Alessandro Duca 21. 40. 44. 46. 48. 50. 64. 95; Andrea d' Alamanno 57. 58. — Bernardo 30. 57. — Carlo 66. 73; Ginevra de' Cavalcanti 29; Clarice 104; Clarice degli Orsini 6. 36. 47. 58. 63. 65. 67. 73. 74; Clemens VII. (Kardinal Giulio) 21. 54. 70. 108; Cosimo 24—36. 39. 40. 47. 52. 54. 56. 62. 93; Cosimo I., Duca 95. — Giovanni: — di Averardo 26. 93; — di Cosimo 49. 52. 92—94; — di Lorenzo (Leo X.) 8. 16. 47. 49. 50. 55. 61. 62. 72. 94; delle Bande Nere 16. 57; — di Pierfrancesco 28. 34. 36. 116. — Giuliano di Lorenzo 25. 35. 36. 48. 49. 52. 54. 58. 59. 61. 66; duca di Nemours 21. 50. — Lorenzo: di Giovanni 26. 27. 29 bis 32. 35. 39; — di Piero 23. 25. 28. 35 bis 38. 40. 41. 44—71. 73—79. 83. 92. 94. 95. 99. 105. 109. 112. 113; — duca di Urbino 21. 71; — di Pierfrancesco 28. 34 bis 36. 115. 116. 123; Lucrezia Tornabuoni 47. 54. 62. 63. 65. — Pierfrancesco 28—34. — Piero il Gottoso 26. 28. 31. 34—36. 38—40. 47. 56. 62. 92. 93; — il Fiero 36. 49. 50. 52. 53. 55. 56. 58. 65. 68—76. 94. 98. 103. 105. 116. 117. 119. 120.
Meleghino, Jacopo 139.
Meo, Cartolaio 56. 61.
Michelangelo, Maestro 16. 57.
Michelozzi, Ser Bernardo 55. 59—61. — Bartolommeo 24. 27. 28. 40. 52. 80. 85. 87. 88.
Migliorotti, Atalante de' — 71.
Minerbetti, Ser Piero 57. 58.
Mino — vide Fiesole.
Mirandola, Anton Maria della — 137. — Pico della 55. 61. 70. 75.
Modena 106.
Monte, Castel del — 127.
Montelupo, Baccio di — 64.
Mugello, San Francesco del Bosco di — 35.
Murlo, Castell 1.

N.

Narducci — vide Buonarroti.
Nasi, Piero di Lutozzo 57.
Neapel 42. 63. 94. 95. 101. 104. 120. 122.
Nicoli, Nicolo 39. 93. 95.
Nicolini, Ser Agnolo 58.

O.

Österreich, Margarethe von — 64. 95.
Orsini, Die — (vide Medici) 114.
Orcagna, Andrea del 86.
Ovid 83.
Oxford 22.

P.

Padua 37. 77. 86. 93. — Santo di — 77. 85—88. — Augusto di 60.
Palla, Giovanbatista della 103.
Paris (Louvre) 21. 22. 87—89.
Passerotti, Bartolommeo 22.
Pasti, Matteo de' 88.
Paul II. — vide Barbo.
Pazzi, Die 28. 85.
Perini, Gherardo 17.
Pesellino 20.
Piccolomini 94.
Pierleone 61.
Pietramala, Guido da — 1.
Pietrasanta 119.
Piombo, Sebastian del — 113.
Pisa 12. 16. 18. 77. 78. 119. 125. 126.
Baptisterium 126.
Camposanto 83.
Katherinenkloster 12. 114. 115. 127.
Medicipalast 52.
Giovanni da — 125—127.
Nicola da — 125—128. 130.
Pistoja, S. Giovanni fuor Cività 59. 125. 126. — Girolamo de' Rossi da — 59.
Pitti, Luca 109.
Polizian, Angelo 55. 56. 58—62. 64. 70. 73—76. 93. 112.
Pollajuolo, Antonio del — 70. 105. 110. — Simone del —, il Cronaca 104. 121. 122.
Pontormo 103.
Portigiani, Pagno di Lapo 85.
Portinari, Gilio 71; Pigello 40.
Prato (Kastell von) 37. 127. — Stefano da 70. 77. 85.
Prelormo, Padre Ludovico da — 123. 124. 129—131.
Primaticcio 104.
Pucci, Dionigi 57.

Q.

Quercia, Jacopo della — 86. 119. 129.

R.

Ravenna 16.
Reggio, Giovanni da — 5. 6.
Riario, Kardinal von S. Giorgio 108. 136.
Ridolfi, Ridolfo di Pagnozzo 35.
Risaliti, Tommaso di Ubertino di Gherardo 2.
Robbia, Luca della — 38. 51.
Rom; St. Agostino 88. 117. — Templum Antonini et Faustinae 28. — Costanza 28. — Eustachio 55. — Minerva 113. 115. — Pantheon 28. — Sixtina 80. — Villa Borghesi 98.
Rossellino, Antonio del — 87. 88.
Rossi — vide Pistoja.
Rosso 104.
Rovere, Girolamo delle 77—79. — Giuliano (Julius II.) 122. — Sixtus IV. 76. 94.
Rucellai, Bernardo 58. 59. 66. 73.
Rustici, Giovanfrancesco 62. 64.

S.

Salviati, Giannozzo 25. 26.
Sanfilippo, Bagni di — 74. 75.
Sangallo, Giuliano da — 54. 71. 109. 121. 122.
Sansovino, Andrea da — 64. 88; — Jacopo 3. 102. 105.
Sanstefano 119.
Santi, Raffaello 3. 137.
Sarto, Andrea del 103.
Sassetti, Francesco 57.
Savonarola 12. 25. 37. 67. 111—118. 121.
Scapucci Mario 113.
Scarampi, Kardinal Ludovico 39. 93—95.
Schongauer, Martin 17—19.
Serlio, Sebastian 104.
Settignano 12. 15. 18.
— Desiderio da 22. 38. 87. 90. 129; Luca 66. 69.
Sforza, Kardinal Ascanio 137.
— Ludovico 66. 69. 122. 137.
Sigismund, Deutscher Kaiser 5.
Siena, Dom von — 85. 87. 125. 126. — Palazzi: Piccolomini 27; Spanochi 27.
— Jacopo da — 57; Francesco Severini da — 57.
Sifuentes 95.
Soderini, Pietro 37; Maria 57.
Soggi, Nicolo 64.
Sommaia, Rosso da — 57.
Sozzino, Giulio 73.
Spani, Prospero — il Clementi 131. 132.
Spini, Doffo 116.
Spoleto, Gregorio da — 60.
Squarcione 93.
Stegmann, von 41. 47. 50.
Strozzi 103. 104.
— Alfonso; Fiametta Adimari; Filippo; Maria Selvaggia de' Gianfigliazzi; Giovambatista; Lorenzo 104.
Stufa, Luigi della 57.

T.

Tino di Camaino 125.
Tornabuoni 47. 59. 63.
— Giovanni 65—67; Nofri 67—68; Lucrezia — vide Medici.
Torrigiani, Pietro 22. 23. 62. 64. 80.
Triboli, Nicolo 21.
Turin 134. 136.
Turriano, Fra Gioachino 113.

U.

Ubaldini — vide Buonarroti.
Ugolino, Baccio di — 74.
Urbino (Herzog von) 3. 18. 51. 52. 68. 70.

V.

Valori, Filippo 61. 71; Francesco 52. 69; Nicolo 62.
Vari, Metello 113.
Vasari, Giorgio 3. 17. 19—21. 23. 27. 36. 38. 39. 49. 51. 52. 62—64. 80. 83. 85. 87. 91. 92. 95. 98. 99. 102. 103. 106. 121. 123. 134.
Vecchietti, Bernardo 52.
Venedig 4. 9. 21. 24. 59. 64. 93. 94. 120. 121. 134.
Verona, Gasparo da — 93.
Verrocchio, Andrea del — 36. 38. 62—64. 88. 92. 105. 106.
Vespucci, Ser Giorgiantonio 59.
Vignone, Bagni di — 75.
Vinci, Leonardo da — 17. 64. 121. 122.
Viterbo (Sta. Maria delle Querce di —) 114. 115.
Vitruv 27. 39. 45.

Y.

Ypsilanthi, Pietro 60.

1991
2 v

I/II

NB 623 B9F7 Bd.1
Frey, Karl
Michelagniolo Buonarroti

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

2 Bdc

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 19 08 016 5